

Johann Jakob Bachofen  
LA DOTTRINA  
DELL'IMMORTALITÀ  
DELLA TEOLOGIA ORFICA

a cura di Umberto Colla

BUR  
rizzoli

CLASSICI MODERNI



Prendendo spunto dal ritrovamento di un vaso policromo del III secolo a.C. raffigurante le varie tappe del cammino dell'anima verso la sua patria celeste secondo la dottrina pitagorica, Bachofen in quest'opera scritta nel 1867 offre un ampio e affascinante quadro della religiosità orfica e delle sue manifestazioni, dalla severa purezza dell'ars bene vivendi et bene moriendi della Scuola Italica alla travolgente sensualità del culto di Dioniso.

Egli si ispira a fonti letterarie, quali Plutarco, Porfirio, Cicerone e Macrobio, e soprattutto artistiche: numerosissime sono le testimonianze della pittura vascolare e della scultura funeraria che Bachofen interpreta secondo la sensibilità neoplatonica e neopitagorica come espressioni di un unico pensiero religioso e cosmologico insieme.

**Johann Jakob Bachofen** (Basilea 1815-1887) è stato uno storico e sociologo svizzero. Si è avvalso di vastissime conoscenze filologiche e archeologiche per tentare una ricostruzione della storia delle culture e delle religioni antiche, giungendo a risultati di grande originalità nel *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi* (1859).

**Johann Jakob Bachofen**

**LA DOTTRINA DELL'IMMORTALITÀ  
DELLA TEOLOGIA ORFICA**

A cura di Umberto Colla



CLASSICI MODERNI

Proprietà letteraria riservata

© 2003 RCS Libri S.p.A., Milano

eISBN 978-88-58-65171-1

Titolo originale dell'opera: Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums nach Anleitung einer Vase aus Canosa im Besitz des Herrn Prosper Biardot in Paris dargestellt von Dr. J.J. Bachofen, Basel 1867

Prima edizione digitale 2013 da seconda edizione BUR Classici moderni giugno 2010

In copertina: foto © Kulvinder Singh/Alamy  
Progetto grafico di Mucca Design

|                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Per conoscere il mondo BUR visita il sito <a href="http://www.bur.eu">www.bur.eu</a> |
|--------------------------------------------------------------------------------------|

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.  
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

# INTRODUZIONE

ESOPO: «Come! Non avete mirato a nascondere nelle vostre opere grandi misteri?».

OMERO: «Oimé! per niente».

Fontenelle, *Dialoghi dei morti*

«Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime, mitologie. Gl'inventori delle prime mitologie non cercavano l'oscuro per tutto, eziandio nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro; volevano spiegare e non mistificare... Gl'inventori delle ultime mitologie, i platonici, e massime gli uomini dei primi secoli della nostra era, decisamente cercavano l'oscuro nel chiaro, volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili colle non intelligibili e non sensibili; si compiacevano delle tenebre; rendevano ragione delle cose chiare e manifeste, con dei misteri e secreti. Le prime mitologie non avevano secreti, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; le ultime sono state trovate per farci credere mistero e superiore alla intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano, quello dove, altrimenti, non avremmo sospettato nessuno arcano. Quindi il diverso carattere delle due sorti di mitologie, corrispondente al diverso carattere sì dei tempi in cui nacquero, sì dello spirito e del fine o tendenza con cui furono create. Le une gaie, le altre tetre ec.»

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 4239  
Recanati, 29 dicembre 1826

«Paiono brutte brocche,/ terraglia disadorna:/ pur molte teste dotte/ vi sbattono le corna»: così l'olimpico Goethe nel secondo *Faust* irrideva le divinità misteriche allora più in voga, i Cabiri di Samotraccia,<sup>1</sup> spesso rappresentati da goffe anfore culminanti in una testa umana, ma più ancora le nebulose dottrine dei loro nuovi

sacerdoti e interpreti romantici, Schelling e Creuzer. La beffa a quegli dei così poco classici, forse di origine camitica,<sup>2</sup> a quegli esseri informi, a quelle *Ungestalten*, quindi, in senso proprio, acquistava se possibile maggior forza in quanto veniva dalla bocca di Homunculus, il primo figlio di un esperimento chimico, e certo tutto fuorché una bellezza. Da tempo (dal 1788), e certo da molto prima che Nietzsche potesse illudersi di aver demolito «pietra dopo pietra» «l'artificiosa costruzione della cultura apollinea»,<sup>3</sup> Schiller aveva pianto la sorte degli *Dei della Grecia*, vittime assieme del tirannico monoteismo cristiano e del rigido clima romantico tedesco: «Tutti dal soffio boral dispersi/ vennero questi fiori, e cadde al fondo/ l'edificio de' numi...»:<sup>4</sup> ora, negli stessi anni in cui in Italia il Monti, il cantore dei *Pittagorici*, esaltava per l'ultima volta nel *Sermone sulla mitologia* (1825) i «liberi d'Apollo immensi regni» e sul versante opposto il Manzoni letteralmente benediceva, in nome del divino Maestro, la «guerra» al linguaggio della mitologia, e augurava agli dei dell'Olimpo la stessa fine di «Arlecchino, Brighella e Pantalone»,<sup>5</sup> il vecchio di Weimar, fedele alla visione dell'antichità classica che aveva già difeso in senso espressamente pagano e anticristiano nel suo scritto su *Winckelmann* (1805), affidava all'opera maggiore, al *Faust*, la propria condanna della nuova concezione della grecità. E, a scanso di equivoci, aggiungeva a essa, per bocca del «vecchio» Mefistofele, quella della filosofia a vapore dell'idealismo tedesco, se allora come oggi era vero che «dove gli spettri/ trovan ricetto/ anche il filosofo / è ben accetto».<sup>6</sup> Ora, senza nulla togliere al suo valore ideale, il vaso misterico cui Bachofen dichiara inizialmente di voler dedicare questo volume è decisamente piuttosto brutto che bello, ed è lontano dall'Apollo del Belvedere almeno quanto le divinità falliche di Samotraccia: pure, chi pensasse di trovarsi di fronte a un caso analogo a quelli sopra citati si ingannerebbe, perché questa *Teologia orfica*, interamente dedicata a un'esposizione generale della fede che si depositò negli scritti di Plutarco, Cicerone, Macrobio e Porfirio ma, soprattutto, nella pittura vascolare e nella scultura funeraria degli antichi, è una delle sue opere più limpide e armoniose. Ma anche un'altra frettolosa conclusione andrebbe evitata: il fatto che parte del volume, apparso nel 1867 a Basilea,<sup>7</sup> si soffermi, cinque anni prima della *Nascita della tragedia*, su Dioniso e sul suo rapporto con Apollo, non deve necessariamente far pensare a un'anticipazione, da parte dello studioso basiliense, delle più note tesi di Nietzsche sul fenomeno dionisiaco. Anche se il giovane Nietzsche conobbe e frequentò, negli anni del suo insegnamento universitario a Basilea, la famiglia Bachofen, ed ebbe

quindi modo di ammirare tanto il fascino e l'abilità di pianista della giovane signora Bachofen quanto le opere del padrone di casa, <sup>8</sup> non ci sembra che si possa affermare un influsso determinante del maturo studioso sul più giovane collega.<sup>9</sup> È sufficiente confrontare le selvagge pagine nietzscheane sulla terribile sapienza svelata da Sileno nei giardini di rose del re Mida («Semenza effimera,... la cosa migliore per gli umani è non nascere»)<sup>10</sup> con la pacata descrizione dell'aio di Dioniso in questa *Teologia orfica* per scorgere la distanza tra l'anima sostanzialmente barbara di Nietzsche e la composta umanità del patrizio basiliense. Ciò che senz'altro li unì fu invece, più ancora che una molto conclamata ma sempre vaga «inattualità»,<sup>11</sup> l'avversione per la miope, pedantesca e forse troppo «sobria» filologia ufficiale<sup>12</sup> e la considerazione, forse eccessiva, dell'importanza delle religioni misteriche nel mondo antico. Ma quest'ultima valutazione poteva derivare loro dalla lettura di Creuzer: al quale — come a Goethe — converrà quindi tornare, se è vero, come ha sostenuto Alfred Baeumler,<sup>13</sup> che questa *Dottrina dell'immortalità della teologia orfica* è la più creuzeriana tra le opere di Bachofen.

\* \* \*

«Tornar nell'ombra io volli a te, Sileno,  
ora che tace la diurna rissa...»

Pascoli, *Sileno* (dai *Poemi conviviali*)

«I Càbiri, là, stanno in trono. / Stranissimi Numi, son essi:/ che generan sempre se stessi,/ né sanno, in eterno, chi sono»: se le Sirene del *Faust*<sup>14</sup> ci presentano i Cabiri di Samotracia come divinità talmente misteriche da ignorare esse stesse la propria identità, il bersaglio di Goethe non è qui solo la confusione sollevata dagli esegeti, ridicola quanto quella sull'età precisa di Elena al momento del rapimento (Goethe, per celia, stabili infine che dovesse avere almeno dieci anni), <sup>15</sup> ma in generale la diffusione, a opera dei romantici, della «paccottiglia misterica» — secondo l'espressione del suo amico Johann Heinrich Voss<sup>16</sup> — e il capovolgimento del quadro dell'antichità classica ottenuto con il risalto dato ad apparizioni minori, come le Nereidi o i Tritoni,<sup>17</sup> con la predilezione per le più astruse interpretazioni allegoriche e infine con l'offuscamento della stessa figura di Omero, condannato da Creuzer come un corruttore della purezza e unità della religione originaria.<sup>18</sup> Erano tutte cose già viste nei secoli precedenti, dalla



condanna platonica dei poemi omerici<sup>19</sup> al periodico dilagare della moda delle allegorie, tale che nel '600 perfino il nostro Lalli si era sentito in dovere di darne una per la propria *Moscheide*, il poema sulla guerra tra Domiziano e le mosche: inaudita era però la forza con cui ora i nuovi fautori della teocrazia esaltavano la funzione di custodire o svelare parzialmente il mistero di una casta sacerdotale vista come depositaria di un'antichissima rivelazione.<sup>20</sup> Per tutti questi motivi, ma in particolare per quest'ultimo, Goethe aveva definito brutto l'oggetto, ma addirittura inconfessabile, nefando (*nicht redlich*) lo scopo del libriccino di Schelling sulle *Divinità di Samotracia*;<sup>21</sup> per questo — come Voss — aveva osteggiato il *Simbolismo e mitologia dei popoli antichi* di Creuzer.

Ora, proprio la tesi creuzeriana di una rivelazione originaria custodita e tramandata attraverso i millenni da una successione di savi sacerdoti è adottata da Bachofen in questa *Teologia orfica*, in contrasto con quanto aveva sostenuto in altre opere precedenti. Sia nel *Simbolismo funerario degli antichi* (1859) sia soprattutto nel *Matriarcato* (1861), infatti, egli aveva descritto piuttosto la lenta ma autonoma ascesa dell'umanità dall'infimo stadio dell'eterismo, caratterizzato da una sregolata promiscuità e dall'assenza di ogni norma, e simboleggiato perciò dalla vegetazione palustre, a quello della ginecocrazia, in cui, principalmente a opera delle donne, erano state poste le basi del vivere civile. La natura stessa aveva tenuto in grembo allora il linguaggio e, con esso, i simboli e i miti;<sup>22</sup> e la civiltà che ne era nata, conoscendo solo le leggi dell'esistenza materiale, aveva dedicato ogni propria cura al corpo e, dopo il suo tramonto, al sepolcro, perché «il lutto stesso è un culto religioso, dedicato alla madre terra».<sup>23</sup> La morte — il passato — non era apparsa allora come negazione della vita, anzi i morti erano stati venerati dai vivi come i *plures*, i *maiores*: perché se la religione fondata sulla considerazione della materia, come aveva scritto nel *Matriarcato*, «è necessariamente verità della vita»,<sup>24</sup> tale verità si manifesta eternamente in una serie di legami polari (donna-uomo, terra-cielo, morte-vita, notte-giorno, quiete-movimento) in cui sempre il primo termine prevale sul secondo, ma nessuno nega l'altro; così il matriarcato non era stato un dominio, ma piuttosto un «principato» della madre.<sup>25</sup>

In questa *Dottrina dell'immortalità della teologia orfica*, invece, Bachofen accentua talvolta all'estremo un aspro dualismo terra-cielo, corpo-anima, verme-farfalla: ma se il corpo è carcere, o addirittura tomba dell'anima, e ogni fenomeno è illusorio, ogni nome uno pseudonimo, anche la conoscenza terrena non può non essere ingannevole. Anche come storico, Bachofen è qui presso che

irricognoscibile: l'ostinato conservatore che assieme al proprio vecchio maestro Gerlach aveva iniziato a scrivere una *Storia dei Romani*<sup>26</sup> per combattere l'azione demolitrice della «critica delle fonti» di Niebuhr e confermare la propria fede nelle tradizioni romane, compresa quella dei sette re, e che nella *Leggenda di Tanaquilla* (1870) avrebbe dato una metafisica della storia, interpretandola come il campo dell'eterna lotta tra lo spirito, rappresentato per la prima volta adeguatamente da Roma contro gli Etruschi e Cartagine e poi trionfante con il Cristianesimo, e la sensuale materia, quindi tra Occidente e Oriente,<sup>27</sup> qui pare occuparsi solo dell'anima individuale, e gli stessi orfico-pitagorici della Scuola Italica che altrove aveva esaltato come legislatori ora gli suggeriscono al più una dottrina della vita come *militia*.

All'enigma posto da tante contraddizioni provò a rispondere il filosofo Ludwig Klages nel suo libro *Dell'Eros cosmogonico*,<sup>28</sup> che, pubblicato nel 1922, segnò l'inizio di una vera *Bachofen-Renaissance* nella cultura tedesca degli anni successivi.<sup>29</sup> Secondo Klages, <sup>30</sup> mentre i pensieri dettati dalla «testa» (*Kopfgedanken*) avevano indotto Bachofen a prendere parte per il patriarcato e per il dominio dello spirito sulla materia, quelli «del cuore» (*Herzgedanken*) lo avevano guidato a scoprire, alle origini della civiltà, quello stadio di inconscia consonanza con la natura dal quale erano scaturite assieme la mite religione della materia e la ginecocrazia, la «poesia della storia».<sup>31</sup> In rapporto al materno abbraccio della religione ctonia, «tutto ciò che è più tardo significa solo un'irrequietezza priva di pace».<sup>32</sup> A Bachofen, grazie alla sua straordinaria sensibilità per quel mondo sommerso, era così riuscito, prima e più ancora che al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, di «liberare dall'intonaco di millenni l'immagine dell'anima originaria, e di farci intuire la sua incomparabile bellezza».<sup>33</sup> La formula klagesiana dell'oscillazione in Bachofen tra il cuore, rappresentato dalla sua straordinaria sensibilità patica, e la testa, cioè la sua dichiarata adesione alla religione di volontà del cristianesimo, consente a nostro avviso di intendere meglio anche la differenza tra Bachofen e Nietzsche. Mentre infatti per quest'ultimo, sostanzialmente monista (Rensi parlò di un suo «pretto fichtismo»),<sup>34</sup> l'orgiasmo dionisiaco era consistito nello spezzare le «barriere dell'individuazione» per identificarsi, superata l'illusorietà dei fenomeni, con il loro vero unico principio, un'infinita attività, la «sterminata fecondità della volontà universale», <sup>35</sup> Bachofen descrivendo in questo volume la religione bacchica non accentua tanto le continue trasformazioni e la lacerazione di Zagreo<sup>36</sup> quanto piuttosto il dolce abbandono alla

vita elementare. Nell'Apollo orfico che custodisce gli armenti di Admeto, e in genere nelle scene della vita pastorale, quieta e sempre uguale come il corso degli astri, e così lontana dall'inganno delle corti<sup>37</sup> che la sua rappresentazione letteraria fu sempre piuttosto il rifugio di chiunque cercasse «libertà fraternità egualità»,<sup>38</sup> è promessa una conciliazione tutta terrena tra il cielo e la terra, di fronte alla quale la condanna nietzscheana del «pastore idillico»<sup>39</sup> e della superficiale (cioè «giudaica»!) <sup>40</sup> bellezza della Grecia winckelmanniana alessandrina mostra, in nome di una pretesa profondità, il proprio limite volontaristico-idealistico.<sup>41</sup> Similmente, nei tiasi marini delle Nereidi è garantito il finale ritorno dell'anima all'eterna voluttà della vita acquatica. Non la partecipazione a un astratto e indefinito movimento, quanto quella a una beatitudine — e a una conoscenza — elementare pare quindi in Bachofen l'esito dello scioglimento dall'illusione dell'individuazione: nonostante in questo scritto l'oscillazione tra «cuore» e «testa» sia particolarmente forte, nonostante le polemiche romantiche delle *Considerazioni* finali e il tono da predicatore delle pagine in cui esalta la mancanza di armonia del vaso canosino, che non deve obbedire alle leggi dell'arte ma solo alla superiore idea religiosa, nella promessa del ritorno finale agli elementi e nella contemplazione delle eterne immagini naturali — come quella del mantello maculato del cerbiatto, un animale che anche per la fugacità della propria apparizione ricorda quella della luna, la sede delle anime — Bachofen trova una pacata dolcezza che è sconosciuta a Nietzsche e a Creuzer. Anche e sopra tutte la religiosità dionisiaca, infatti, seppe vestire i celesti arcani della voluttà delle forme artistiche, né obbligatoriamente il vecchio Sileno va inteso, come pretendeva Erasmo, alla stregua di un precursore, al pari di Socrate, dei monaci cristiani o dello stesso Cristo:<sup>42</sup> a tale concezione si oppongono, nella tradizione latina,<sup>43</sup> il Sileno della sesta ecloga di Virgilio, che non lamenta la triste sorte dell'esser nati, ma canta invece l'origine del cosmo e la beatitudine della conoscenza epicurea, e più tardi, travolgente nel suo sensuale materialismo («Nil circum nisi marmor erat, pars marmoris ipse»), il figlio di Pan del *Catullo calvos* e del *Sileno* pascoliani.<sup>44</sup> Così, perfino la pesante caligine dogmatico-allegorica del neoplatonico Porfirio si dilegua nella serena descrizione bachofeniana dell'antro delle Ninfe nell'Odissea; ma forse le pagine più belle del libro sono quelle sull'inno omerico a Cerere, sulla maternità materiale e quella divina e sul destino dell'anima. Nel mito, la fissità del simbolismo naturale asiatico ha ormai ceduto alla dolcezza di legami umani,<sup>45</sup> e per il rinnovato abbraccio tra la madre e la figlia divine il dualismo

insito nella concezione di un'irriducibile lotta tra il cielo e la terra pare svanire nella consapevolezza del loro indissolubile legame, mentre Cerere stessa alla fine riconosce la superiore necessità per la quale l'anima, <sup>46</sup> Core affascinata dai fiori multicolori, deve scendere sulla terra. Anche un poeta neoclassico, d'altronde, Ippolito Pindemonte, nella dedicatoria alla contessa Elisabetta Contarini Mosconi della propria traduzione dello stesso inno,<sup>47</sup> dopo un accenno pitagorico all'impossibilità per gli umani di sapere che cosa per loro sia il meglio aveva ricordato che ogni tanto, proprio come Cerere intenta ad accudire il figlio di Metanira, «quando sono tristi, gli dei vengono in terra: che parmi che appunto sia come l'andar che fassi da noi per umor melanconico in villa».

\* \* \*

«Tu fulvo, ei nero; nero sì, ma bello:  
tu come rogo che divampa al vento,  
ei come rogo che la pioggia ha spento:  
Memnone amato! E tu dovevi amare  
lui nato in cielo figlio tu del mare!  
L'azzurro mare ama la terra nera;  
il giorno ardente ama l'opaca sera;  
l'opera, il sonno; ama il dolor la morte...»

Pascoli, *Le Memnonidi* (dai *Poemi conviviali*)<sup>48</sup>

Quasi sempre, nell'opera di Bachofen, la visione della lotta tra gli opposti si rasserena nella contemplazione del loro eterno legame polare. Sia che illustri la mesta conoscenza offerta dal primo simbolismo naturale («Tra due poli si muove la vita della materia. Il suo regno non è quello dell'essere, ma quello del divenire e del passare, dell'eterno scambio di due colori, il bianco della vita, il nero della morte... la morte non è l'opposto, ma l'aiutante della vita»)<sup>49</sup> sia che, come in questa *Teologia orfica*, additi l'origine celeste dell'anima e le tappe dell'*anodos*, del ritorno alla quiete dell'esistenza elementare, lo stesso senso di temperata umanità che caratterizza nella sua descrizione le civiltà materne, obbedienti solo alle leggi della materia, attraversa tutti i suoi scritti. E se anche egli può ripetere, dal punto di vista essenzialmente acosmico della sua fede protestante, la condanna di ogni tentativo di combattere il sensualismo attraverso il sensualismo (anche del più ardito, quello pitagorico, perché anche gli astri hanno una natura sensibile), <sup>50</sup>

pure non cessa di lodare, all'origine di ogni incivilimento, l'opera della donna quale prima educatrice del genere umano, simile all'orsa che leccando amorevolmente e senza posa i propri nati informi dona loro la figura di orsatti,<sup>51</sup> e si commuove con Marziale (XIV, 172) alla nostalgia di luce della piccola lucertola, che nella statua dell'Apollo sauroctono brama la morte per mano del suo dio:

Lascia, fanciul malizioso, in vita questa lucerta che ti striscia innante: essa morir desìa tra le tue dita.<sup>52</sup>

Si può scorgere, in queste ricorrenti immagini della tensione della materia verso la forma, il motivo platonico della presenza dell'idea nella materia: ma la cura di Bachofen è femmineamente rivolta alla fragilità dei corpi terreni, alla sfera sublunare dell'eterno mutamento.<sup>53</sup> Un mondo ignaro di un al di là essenzialmente ostile<sup>54</sup> ci viene quindi incontro nelle sue pagine, e, come nelle *Metamorfosi* ovidiane, informate di spirito pitagorico,<sup>55</sup> un fraterno senso del destino comune di ogni generazione tellurica.

È nota, dal *Matriarcato* e dal *Popolo licio*, l'interpretazione bachofeniana dell'episodio di Glauco e Diomede nel sesto libro dell'*Iliade*. Allo spavaldo eroe greco che gli muove incontro sul campo di battaglia domandandogli quali siano i suoi natali Glauco risponde con l'avvincente similitudine delle foglie, e «una profonda malinconia, che ovunque altrove l'antichità ha ignorato, aleggia in quest'immagine della natura, la più bella tra le molte belle con cui Omero ci rapisce»:<sup>56</sup>

«Magnanimo Tidide, a che dimandi il mio lignaggio?  
Quale delle foglie, tale è la stirpe degli umani. Il vento  
brumal le sparge a terra, e le ricrea la germogliante selva a  
primavera».<sup>57</sup>

Non è casuale, commenta Bachofen, che queste parole vengano pronunciate da un licio: caratteristica dei popoli matriarcali è infatti una «piena, intima dedizione alle forme immutevoli della vita naturale, un giudizio della umana esistenza in conformità con esse e, quindi, un sentimento particolarmente sviluppato del lato mortale di ogni vita». «Nel pieno rigoglio della giovanile forza, il magnifico eroe licio contempla a preferenza l'immagine della morte»:<sup>58</sup> con questo stesso animo Bachofen si rivolse a un passato che sentì infinitamente più grande del presente,<sup>59</sup> e che gli si rivelò attraverso il linguaggio simbolico dei sepolcri, «un discorso muto, inaccessibile al dubbio e alla beffa, agli immaturi frutti della sapienza»:<sup>60</sup> ma se per questa sua dedizione al lato notturno

dell'esistenza egli può forse essere catalogato tra i precursori della moderna concezione, antiolimpica, della grecità, certo non è colpevole della barbarie in cui essa era destinata a sfociare.<sup>61</sup> Da questo esito lo preservò il suo innato conservatorismo, ma soprattutto la sua costante attenzione ai fenomeni,<sup>62</sup> che lo accomunò agli scrittori antichi, impareggiabili nel descrivere il lato esteriore delle cose,<sup>63</sup> proprio come le età materne avevano rivolto ogni loro cura al corpo.<sup>64</sup> «*Scribendo res antiquas, antiquior mihi fit animus*», aveva detto di sé Livio:<sup>65</sup> e lo stesso prodigio si ripeté per Bachofen, così che nelle sue pagine migliori il suo non fosse solo «un desiderio vano de la bellezza antica».

UMBERTO COLLA

# VITA DI BACHOFEN

- 1815** Il 22 dicembre nasce a Basilea da Johann Jakob, discendente di una ricca famiglia di industriali locali, e da Valeria Merian. Alla madre dedicherà la sua opera principale, il *Mutterrecht*, con queste parole: «Del tuo amore e della tua fedeltà non cesseremo di parlare, finché vita ci duri».
- 1834** Lascia il celebre «Paedagogium» della propria città e si iscrive all'Università, dove continua ad avere come maestro di latino Franz Dorotheus Gerlach, al quale sarà devoto per tutta la vita.
- 1835-38** Si iscrive all'Università di Berlino, dove insegnano Ritter e Savigny, che avranno su di lui grande influenza; poi a quella di Gottinga, dove conosce Karl Otfried Müller. Studia con passione, oltre agli autori antichi, storia e diritto romano. Nel 1838 si laurea in giurisprudenza a Basilea.
- 1841** È nominato professore di diritto romano presso l'Università della propria città; lascerà l'incarico tre anni dopo, e non ricoprirà più incarichi pubblici, se non quello di giudice (dal 1842; dal 1845 al 1866 come consigliere di Corte d'Appello).
- 1842** Vede per la prima volta l'Italia, e soprattutto Roma, la sua «patria spirituale». Nella lettera a Savigny dell'aprile 1854, nota come *Autobiografia*, descriverà la «rivoluzione mentale» causata in lui da quelle visioni; nei *Paesaggi dell'Italia centrale*, in particolare, il Lazio e la Campagna romana. Tornerà a Roma varie volte, anche per il viaggio di nozze, nel 1865; resterà inoltre sempre in contatto con l'Istituto di studi archeologici, per i cui «Annali» scriverà il saggio *Sul significato de' dadi e delle mani nei sepolcri degli antichi* (1858 e segg.) e quello su *La lupa romana su' monumenti sepolcrali dell'Impero* (1867 e segg.).
- 1851** Publica a Basilea, assieme a Gerlach, le prime due sezioni di una *Storia dei Romani* scritta in aperta polemica con le correnti storiografiche del tempo; l'opera non sarà continuata. Visita la Grecia; il resoconto di tale viaggio verrà pubblicato postumo nel 1927.

- 1856** A Stoccarda svolge una relazione sul *Weiberrecht* (diritto femminile).
- 1859** Publica a Basilea il *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*.
- 1861** Publica a Stoccarda il *Mutterrecht* («Il diritto materno»).
- 1862** Publica *Il popolo licio*.
- 1863** Publica *L'orso nelle religioni dell'antichità*.
- 1867** Publica a Basilea *La dottrina dell'immortalità della teologia orfica*.
- 1870** Publica a Heidelberg *La leggenda di Tanaquilla*.
- 1880-86** Publica i due volumi delle *Lettere antiquarie*.
- 1887** Muore, a Basilea, il 25 novembre. Il 6 gennaio successivo Franz Overbeck ne dà notizia a Nietzsche: «Circa un mese fa, è morto all'improvviso il vecchio Bachofen. Dei circa quattordici milioni lasciati, pare che neanche un soldo abbia dato all'Università».



# OPERE DI BACHOFEN IN LINGUA ORIGINALE

La pubblicazione di tutte le opere (*Gesammelte Werke*) di Bachofen è in corso dal 1943 a Basilea presso l'editore Schwabe; al momento attuale (dicembre 2002) sono usciti otto dei dieci volumi previsti. Questa edizione si raccomanda per la sua precisione e per le preziose note e appendici aggiunte dai curatori (prima fra tutte, la biografia di Bachofen scritta da Karl Meuli in appendice al terzo volume).

# OPERE DI BACHOFEN TRADOTTE IN ITALIANO

*Il popolo licio*, a cura di Eugenio Giovannetti, Firenze, Sansoni, 1944.

*Le madri e la virilità olimpica*, antologia a cura di Julius Evola, Milano, Bocca, 1949; ristampata nel 1973 a Roma dalle edizioni Due C, poi nel 1990 a La Spezia dai Fratelli Melita, a cura di Renato Del Ponte.

*Il potere femminile*, antologia a cura di Eva Cantarella, tr. it. di Alberto Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1977.

Prefazione e introduzione al *Matriarcato*, in Baeumler-Creuzer-Bachofen, *Dal simbolo al mito*, antologia a cura di Giampiero Moretti, Milano, Spirali, 1983.

*Introduzione al Diritto materno*, a cura di Eva Cantarella, tr. it. di P. Pasquino, Roma, Editori Riuniti, 1983.

*Il matriarcato*, a cura di Furio Jesi e Giulio Schiavoni, 2 voll., Torino, Einaudi, 1988.

*Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di Mario Pezzella, Napoli, Guida, 1989.

*Diritto e storia*, antologia a cura di Maurizio Ghelardi e Andreas Cesana, Venezia, Marsilio, 1990 (contiene tra l'altro *l'Autobiografia*).

*Paesaggi dell'Italia centrale*, a cura di Umberto Colla, Torino, Fògola, 1991 (è il primo capitolo, scritto da Bachofen, della *Storia dei Romani* progettata insieme a Gerlach, della quale apparvero solo le prime due sezioni del primo volume).

*Viaggio in Grecia*, a cura di Andreas Cesana e Anselmo Baroni, Venezia, Marsilio, 1993.

*Oriente e Occidente. Storia e miti del matriarcato*, antologia a cura di Giampiero Moretti, Ferrara, Gallio, 1993.

*Le leggi della storiografia*, a cura di G. Raciti, Napoli, Guida, 1999.

Non è invece una traduzione, ma una ristampa dell'originale apparso in italiano negli «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica» dal 1867 al 1869, *La lupa romana sui monumenti sepolcrali dell'Impero*, a cura di Renato Del Ponte, Scandiano, SeaR, 1991.

## GIUDIZI SU BACHOFEN

«La storia della famiglia risale al 1861, con la pubblicazione del *Mutterrecht* di Bachofen... Il rovesciamento del matriarcato segnò la sconfitta sul piano storico universale del sesso femminile.»

Federico Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato* (1884), tr. it. di Dante Della Terza, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 38 e 84.

«Tutta una scienza consacrata alle origini delle umane istituzioni si è svolta con i lavori del Bachofen, Mac Lennan, Morgan, Edward Tylor, Maine, Post, Kowalewsky, Lubbock e parecchi altri. Questa scienza ha stabilito con certezza che l'umanità non ha incominciato sotto forma di piccole famiglie isolate. »

Pietro Kropotkin, *Il mutuo appoggio; un fattore dell'evoluzione* (1906), tr. it. di Camillo Berneri (1925), rist. Catania, Edizioni di Anarchismo, 1979, p. 61.

«Voglia notare come da queste parti tutte le parole che cominciano con il prefisso *Ur* [originario] abbiano un suono particolare; *Urzeit*, *Urnacht*... E voglia notare ancora questo: nell'epoca originaria del matriarcato, la donna seguiva soltanto l'impulso cosmico quando – *pardon* – si concedeva ad un uomo. Secondo Bachofen – è un famoso erudito, caro Signora, e Lei deve assolutamente leggerlo se vuole prendere dimora stabilmente nel nostro quartiere – l'eterismo è la prmissima forma di vita: quindi, per noi, la più “enorme”.»

Franziska zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen* («Gli appunti del signor Signora»), München, Langen, 1913. In questo romanzo a chiave l'Autrice ricorda con garbata ironia la bohème artistico-letteraria del quartiere monacense di Schwabing ai primi del Novecento, l'ambiente in cui la fama di Bachofen fu diffusa da Klages.

«Prima che Nietzsche, con il suo rinnovamento grandioso della conoscenza della metafisica del dionisiaco, mettesse in rilievo

l'opposizione dello stato originario dell'anima al mondo diurno degli Olimpici, si era fatta luce nell'animo di un altro ricercatore ciò che la mitologia "inferiore" e con essa la nostalgia filosofica dell'intero romanticismo aveva cercato, senza però trovarlo: l'idea cioè che certamente nella cerchia dei popoli mediterranei ma molto verosimilmente anche per tutta l'umanità nel suo complesso l'"uranismo" della coscienza diurna era stato preceduto da un "ctonismo" della coscienza notturna, che gli aveva ceduto il posto ovunque ma solo dopo una lotta dura e in parte sanguinosa. Fu J. J. Bachofen colui che interpretò l'intera preistoria dell'Occidente dal punto di vista della lotta tra il "matriarcalismo" e il "patriarcalismo", scoprì con sicurezza divinatoria i primissimi impulsi che portarono alla formazione di simboli e miti, e con i pilastri di un'erudizione incomparabile sostenne la tesi dell'esistenza di una religione originaria, incurante di barriere tra epoche e tra popoli, le cui corrispondenti forme sociali, e i cui concetti di diritto, usi, costumi, rappresentazioni degli dei, stanno nel più stridente contrasto con quelli, e con le convinzioni ed i comandamenti, del razionale portatore della "storia mondiale".»

Ludwig Klages, *Dell'Eros cosmogonico* (1922), tr. it. e cura di Umberto Colla, Milano, Multhipla, 1980, p. 183.

«Bachofen dimostrò la provenienza dell'idea romantica della polarità dalla coscienza originaria dell'umanità... Terra e cielo, notte e giorno, luna e sole, acqua e fuoco, sinistra e destra, ecc., si appartengono reciprocamente a due a due come corpo e anima, e vengono pensati come incessantemente rinnovanti il mondo... Bachofen ha dimostrato che, assolutamente "al di là del bene e del male", ci fu un "diritto naturale", non disturbato dall'arbitrio di nessuna legge, il quale protesse l'intimissimo nesso sia dell'uomo con il mondo sia degli uomini tra loro. Ma mentre con i suoi pensieri dettati dal cuore egli segue irremovibile la meta accennata, in innumerevoli interpretazioni di simboli, i suoi pensieri dettati dalla testa stanno sotto l'influsso della religione di volontà del cristianesimo e lo inducono a ritenere, errando, che sia un autosuperamento e un'evoluzione superiore dello stato originario il processo, documentabile in parte nella preistoria e in parte nella storia, mediante il quale lo *spirito*, in sé e per sé estraneo all'immagine, si impadronisce a poco a poco del lato diurno della vita.»

Ludwig Klages, op. cit., pp. 184-185. Successivamente Klages si

confrontò ancora con Bachofen principalmente nel *Geist als Widersacher der Seele* («Lo spirito come avversario dell'anima», 1929-32), la cui parte conclusiva è stata tradotta da Giampiero Moretti col titolo *I Pelasgi* (Napoli, Nuove Edizioni Tempi Moderni, 1990).

«Non voglio lasciare queste considerazioni senza ricordare un uomo che per primo scoprì questo mondo matriarcale delle origini. Ricordo qui Bachofen, il grande ricercatore di Basilea, e le sue opere immortali, delle quali suggerisco in modo specialissimo la lettura.»

Alfred Schuler, *Dell'essenza della città eterna* (1922; prima edizione, postuma, 1940), tr. it. e cura di Umberto Colla, Napoli, Morra, s.d. ma 1993, p. 77.

«La grande scoperta di Bachofen è il simbolo naturistico... Il mondo della cultura con le sue religioni storiche sorge quando tramonta il mondo della natura con i suoi simboli e la sua religione primordiale... La teoria del Bachofen è riassunta nella proposizione fondamentale *Der Mythos ist die Exegese des Symbols*, o, come parafrasa il Bernoulli, "l'espressione della vita è il simbolo, e l'esplicazione del simbolo è data dal mito".»

Raffaele Pettazzoni, recensione a Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol* (1924), apparsa nel vol. 1° (1925) degli «Studi e materiali di storia delle religioni» (pp. 233-236).

«La risposta di Bachofen alla questione *del metodo* è decisiva... C'è il pericolo di "colmare le grandi lacune che la successione delle epoche presenta con le ombre di un astratto gioco dell'intelletto" [cfr. la *Prefazione* al *Matriarcato*, op. cit., vol. 1°, p. 11, N.d.C.], di inventare il mito, di costruirlo. Sicuramente con queste parole Bachofen ha pensato a Schelling, la cui *Filosofia della mitologia* fa davvero comparire ai nostri occhi una grandiosa sequela di ombre filosofiche in maschera mitologica. Schelling è rimasto un filosofo, che costruisce, in modo idealistico... tra il suo metodo e quello di Bachofen non c'è nulla in comune... Scrive Bachofen: "È una vera ricerca naturalistica, quella che sto conducendo. Soltanto la materia è la mia maestra" [cfr. la sua *Autobiografia* in *Diritto e storia*, op. cit., p. 40, N.d.C.] ... Al mito è propria quella "inconscia conformità a leggi" che sempre manca alle opere della libera riflessione.»

Alfred Baeumler, *Das mythische Weltalter*, München, Beck, 1965, pp. 201-202 (ristampa della sua introduzione all'antologia bachofeniana *Der Mythos von Orient und Occident*, München, Beck, 1926). L'introduzione di Baeumler è importantissima e necessaria per intendere Bachofen nel secondo romanticismo tedesco (come Jakob Grimm, Bachofen fu allievo di Savigny) e in relazione agli altri studiosi e interpreti della mitologia antica, dalla fine del Settecento a Hegel e fino a Nietzsche.

«[L'introduzione di Baeumler a Bachofen] è magnifica. Ma se sia un atto benefico e vitale, un atto pedagogico, instillare nei Tedeschi di oggi tutta questa esaltazione per la notte, questo complesso alla Joseph Görres di terra, popolo, natura, passato e morte, questo grossolano oscurantismo rivoluzionario, insinuando tacitamente che esso è di nuovo all'ordine del giorno, che siamo di nuovo a questo punto, che non si tratta tanto di storia quanto di vita, gioventù e futuro: questa è la domanda inquietante.»

Thomas Mann, *Pariser Rechenschaft* (1926), in *Reden und Aufsätze*, vol. 1°, Frankfurt a. M., Fischer, 1965, p. 470.

«Bachofen non è che un continuatore dell'antico sincretismo nel campo della storia delle religioni, che prese le mosse nel terzo secolo avanti Cristo e formò presto una koiné... di lì entrò nei misteri la pesante aria di bordello, di lì l'avversione a tutto ciò che è ellenico.»

Ernst Howald, *Wider Johann Jakob Bachofen*, in «Wissen und Leben», 17, 1924.

«In Germania è venuta, non dirò il tempo, ma l'ora del Bachofen. Ciò non mi meraviglia, perché prevedevo che sarebbe accaduto, essendovi nel Bachofen gli elementi atti a interessare immaginazione e sentimento, particolarmente in età assai irrequieta e torbida, quale è quella che viviamo o in cui viviamo.»

Benedetto Croce, *Il Bachofen e la storiografia afilologica*, in «La critica», a. 26, 1928, pp. 418-419.

«Come si è detto, per il Bachofen fu Roma che, dopo il tentativo dell'Ellade apollinea, avrebbe assunto un tale ideale [i valori "olimpici" di una nuova civiltà antigineocratica e virile, N.d.C.]: ma in una tragica lotta contro forze che a poco a poco dovevano

nuovamente rifluire e riaffermarsi in questo o quel dominio della vita e della civiltà romana. Chi presentisse l'intima verità di questa veduta del Bachofen vedrebbe dischiudersi un campo nuovo di ricerche: quello della individuazione e della scoperta di una romanità olimpico-paterna in senso superiore. Ma, dopo lo scempio che una insulsa e gonfia retorica ha fatto del nome di Roma...»

Julius Evola, *Introduzione a Bachofen, Le madri e la virilità olimpica*, Milano, Bocca, 1949, pp. 17-18.



Tavola 1 - Vaso proveniente dalla tomba di Medella a Canosa [già in possesso di E.P. Biardot, e attualmente, in condizioni molto deteriorate, al Museo Narodowe di Varsavia, inv. 195]



*Lo stesso vaso, visto di fronte*



## AVVERTENZA

Abbiamo indicato con [N.G.W.] le note aggiunte dai curatori del settimo volume dell'edizione delle opere complete di Bachofen, sul quale si basa la nostra traduzione (Bachofen, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie*, in *Ges. Werke*, Bd. 7, Basel, Schwabe, 1958, pp. 5-209), con [N.d.C] le nostre. Sono anche nostre, pur senza sigla, e salvo indicazione contraria, le traduzioni di termini greci e latini e le segnalazioni di traduzioni italiane delle opere citate da Bachofen. Ci siamo limitati per lo più a indicare traduzioni poco note di opere scarsamente diffuse oppure, per i loro pregi d'arte, alcune versioni classiche dagli autori antichi che meriterebbero di essere maggiormente conosciute.

# INTRODUZIONE

## LA NECROPOLI DI CANOSA LA TOMBA DI MEDELLA

La necropoli della città di *Canusium*, nella regione dei Dauni apuli, ha attirato a sé più volte, negli ultimi trent'anni, l'attenzione degli appassionati dell'antichità. Ma, per la mancanza di descrizioni scrupolose, gli splendidi ritrovamenti che di quando in quando venivano annunciati venivano al tempo stesso sottratti a valutazioni più approfondite. Dopo la nota descrizione, da parte di Millin,<sup>1</sup> della tomba scoperta nel 1813, Canosa è stata a mala pena ancora citata dalla nostra letteratura. Neppure il vaso di Dario portato alla luce nel 1854 e più tardi incorporato nella raccolta napoletana ha spinto a ulteriori ricerche, e altrettanto poco sono state considerate le panoramiche delle nuove scoperte, in realtà non prive di lacune e però pur sempre pregevoli, nei «Denkmäler und Forschungen»<sup>2</sup> di Gerhard. In tal modo la necropoli di Canosa, nonostante la fama dello splendore delle sue tombe, testimoniata principalmente dalla raccolta monacense, rimase poco considerata dagli studi archeologici finché un archeologo sconosciuto, formatosi attraverso una lunga dimestichezza con i monumenti dell'Italia meridionale e al tempo stesso estraneo a ogni indirizzo di scuola, si rivelò inaspettatamente come suo conoscitore e come possessore di uno dei suoi tesori più ricchi. Il signor Prospero Biardot nel 1845 fu chiamato a Canosa da un amico per esaminare, nell'abitazione di questi, le suppellettili di un ipogeo ricco di stanze che era appena stato scoperto. Giunto sul posto e convintosi immediatamente del valore di quei monumenti per le proprie ricerche sui sepolcri degli antichi, acquistò quanto era contenuto nella stanza più ricca e importante, venticinque vasi policromi di diversa grandezza, una quantità di figurine di terracotta e una scelta di altri pezzi di bronzo e di vetro, portò tutto a Parigi assieme alla sua raccolta di terrecotte rare e infine, nel 1864, vent'anni dopo quell'acquisto, stupì il mondo erudito non solo con la descrizione dei pezzi più importanti e significativi della sua incomparabile collezione ma anche con l'esposizione delle idee che gli sembrava risultassero, dalla sua raccolta, i principii guida per l'ermeneutica sepolcrale. Questo suo scritto <sup>3</sup> assicura ai

ritrovamenti canosini un posto eminente nel patrimonio dei monumenti funerari; a differenza di tante altre pubblicazioni, esso non si limita ad aggiungere nuove illustrazioni di singoli vasi alle numerose già esistenti, ma piuttosto cerca di offrire una salda base alla conoscenza dei sepolcri, cosa di cui l'archeologia odierna ha soprattutto bisogno, e di fornire in tal modo un punto di partenza sicuro per l'illustrazione dei monumenti funebri. Il dominio dell'orfismo pitagorico nelle tombe dell'Italia meridionale e la conseguente legittimità di una spiegazione religioso-simbolica attinta a quella dottrina sono il risultato principale di una lunga, intima dimestichezza con i pezzi ritrovati a Canosa. Per la giustificazione di questo principio fondamentale, Biardot fa riferimento principalmente a un vaso policromo che egli indica come la più chiara e ampia esposizione dell'idea religiosa orfico-pitagorica e, proprio per questo motivo, come la più sicura rivelazione dell'idea fondamentale che domina il corredo sepolcrale. Il resto dello scritto non è che il tentativo di sottomettere a questo punto di vista la massa degli altri monumenti, e in particolare l'enigmatica classe delle piccole terrecotte, e di classificarli quindi secondo il loro rapporto con le varie parti della dottrina orfica. Era impossibile che i nostri dotti archeologi accogliessero con simpatia un tale scossone al loro consueto modo di pensare. I monumenti e le ricerche di Biardot rimasero ignorati al di qua e al di là del Reno, e le questioni di principio che suggerivano non furono mai esaminate a fondo. Sembrò più che sufficiente segnalare l'incertezza e l'arditezza di alcune applicazioni del sistema per screditarlo e condannarlo all'oblio.

Con queste pagine vorremmo richiamare nuovamente l'attenzione sulla conquista che i monumenti canosini rappresentano per la nostra conoscenza delle tombe. La questione fondamentale di ogni ermeneutica sepolcrale deve essere nuovamente trattata con riferimento al più importante dei vasi di Biardot. Eviteremo di considerare gli altri monumenti. Finché non si sia raggiunta la certezza sul punto di vista che ci deve guidare, ogni sforzo per la comprensione di rappresentazioni enigmatiche rimarrà infecondo. In primo luogo c'è la chiave per la conoscenza, e solo in secondo luogo viene la sua applicazione per i singoli oggetti, che è meno importante e spesso può restare, senza detrimento per il nostro patrimonio spirituale, incerta e dubbia. L'influsso dell'orfismo pitagorico sul corredo dei sepolcri viene negato dai nostri contemporanei, e la spiegazione simbolica derivata da quella dottrina viene derisa come un'aberrazione di

spiriti intorbidati dal misticismo, mentre la più remota antichità viene difesa dal sospetto di aver avuto una speculazione religiosa nel senso della sapienza neoplatonica. Nel più aspro contrasto con questa posizione negativa sta la concezione dalla quale sono scaturiti il mio *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*,<sup>4</sup> con le sue appendici, e il sistema di Biardot, anch'esso frutto di una lunga familiarità con i monumenti. Tra le due dottrine in lotta, la decisione toccherà ora al vaso di Canosa. Un monumento della sua specie non si lascerà eliminare per mezzo del silenzio, né accantonare da pregiudizi di scuola. Integro e di indubbia autenticità, esso si sottrae agli attacchi della scepse critica; semplice, chiaro e intellegibile a tutti nel suo ornamento figurativo, lascia spazio all'interpretazione solo in pochi punti, irrilevanti per l'insieme; con la ricchezza delle sue figure, infine, esaurisce in modo così completo la cerchia ideale dalla quale trae origine da non rendere necessario il ricorso ad altri monumenti o alla tradizione scritta per essere compreso interamente. Unendo in sé tutte le qualità di un monumento-guida, esso è perciò idoneo e competente per l'ufficio di giudice che gli conferiamo. Il nostro compito diverrà così al tempo stesso piacevole e semplice, perché da un lato di fronte all'evidenza di un monumento così eloquente non resta spazio per opinioni, simpatie personali e punti di vista soggettivi, ma viene piuttosto messo alla prova solo l'amore per la verità, e dall'altro lato il problema può essere ridotto alla soluzione di due questioni chiare e determinate.

Prima: qual è il contenuto figurativo del vaso di Canosa?

Seconda: può tale contenuto essere considerato, sulla base delle testimonianze letterarie dell'antichità, la dottrina orfico-pitagorica?

Nella prima parte lasceremo parlare il monumento, nella seconda gli autori. Rimanderemo le nostre considerazioni personali alla conclusione, che dovrà dimostrare l'importanza del principio fondamentale dell'ermeneutica sepolcrale, quale l'avremo riconosciuto, in alcune delle sue più prossime derivazioni.

Ci si consenta però di iniziare con la descrizione dell'ipogeo canosino.

Il tufo vulcanico del quale consiste il suolo della piana apula è particolarmente favorevole alla costruzione e alla conservazione di sepolcri sotterranei. Quello dal quale proviene il nostro vaso venne scolpito dalla roccia senza l'ausilio di fondamenta artificiali, ed è ancora ben conservato ovunque, perfino negli eleganti ornamenti architettonici. Oggi chi vi entra giunge, attraverso un lungo corridoio in leggera discesa, in un'anticamera che, ornata di

semicolonne ioniche sulle tre pareti, consente il passaggio alle singole stanze sepolcrali mediante cinque porte, due alla destra, due alla sinistra e una di fronte rispetto a chi guarda. La simmetria nell'impianto di questo *vestibulum* non prosegue nelle celle funerarie. Infatti, mentre alle prime due porte a destra e a sinistra di chi entra corrisponde rispettivamente una sola stanza, le due successive, come quella di fronte, portano in una molteplicità di spazi non ovunque uguale. Dal lato destro ne troviamo infatti due, da quello sinistro tre, e di fronte di nuovo due. In tal modo l'ipogeo, se prescindiamo dall'anticamera comune, comprende in tutto nove stanze sepolcrali, delle quali tre furono aperte nel 1843, quando fu scoperta la costruzione, mentre le sei restanti furono rese accessibili solo due anni più tardi.

Dopo questo orientamento preliminare nella costruzione sotterranea, entriamo nelle stanze divenute famose per il loro corredo. La seconda porta che si apre sulla parete laterale destra ci conduce in una cella che misura tre metri e mezzo di profondità, due metri e sessantatré centimetri di larghezza e due metri e dieci centimetri di altezza. Non ci sono colonnine ornamentali; la nostra attenzione è attratta invece da un'iscrizione<sup>5</sup> ben conservata, scolpita lievemente e in fretta nella roccia tenera. Leggiamo:

MEDELLA DASM. F.  
SITA AN. D. III. K. IAN.  
C. PISONE  
M'.ACILIO COS.

È quindi la breve iscrizione commemorativa di una Romana che trovò qui il suo estremo riposo, accompagnata dall'esatta datazione della sua sepoltura. Se pure questa Medella o Metella, figlia di Dasmio o Dasumio, è per noi un vuoto nome, la sua iscrizione funeraria è di grande importanza in primo luogo per la datazione e poi per la conoscenza dei destini dell'ipogeo nel quale ci troviamo. Nell'anno di Roma 687, sotto il consolato di Pisone e Acilio, i cui nomi sono legati alle vittorie di Pompeo contro i pirati, esso doveva già essere stato abbandonato dai suoi primi proprietari se un Romano poteva usarlo per la sepoltura dei propri familiari. Bisogna supporre che l'inizio della costruzione risalga almeno a trent'anni prima, perché il numero dei corpi sepolti nell'intero ipogeo (sette o otto) richiede un tal periodo di tempo. Così il nostro calcolo ci riporta ancora indietro, all'inizio dell'ultimo secolo prima di Cristo. La tomba di Canosa non può essere stata costruita più tardi. E se, piuttosto, essa risalisse a molto prima? Possiamo rispondere affermativamente a questa domanda. Infatti, l'impiego da parte di

terzi di un sepolcro di estranei, e tanto più di un sepolcro così notevole per magnificenza e ricchezza, presuppone necessariamente la completa scomparsa dei primi proprietari, e questa a sua volta un completo rivolgimento nelle condizioni della regione. E, se noi risalissimo all'indietro di un altro *saeculum*, avremmo allora il periodo delle guerre di Annibale, un'epoca che spezzò la fioritura delle città dell'Apulia e che alle generazioni successive non lasciò molto né di ricchezze né di cultura ellenica, che sono invece presupposte necessariamente dai tesori sepolcrali rinvenuti negli ultimi decenni. Che un improvviso stato di pericolo abbia posto un termine all'impiego della nostra tomba di famiglia si può dedurre dal fatto che due delle celle funerarie, le più vicine alla destra e alla sinistra di chi entra, siano rimaste incompiute: un fenomeno che fa pensare alla situazione dell'Italia meridionale durante la seconda guerra punica. Invano ricerchiamo il nome dei proprietari di allora: soltanto alla Romana è assicurata la memoria. Dal suo nome, l'intero ipogeo viene indicato come tomba di Medella. La cella funeraria nella quale si trova l'iscrizione che abbiamo citata non offre null'altro di notevole. Le cose stavano diversamente quando fu aperta, nel 1845. Gli scopritori, entrando, videro un corredo funerario splendido per ricchezza e varietà, e però sparso nella confusione più selvaggia. Vasi, terrecotte, recipienti di bronzo e di vetro giacevano sparsi al suolo in variopinta mescolanza, e in mezzo ai loro splendidi frammenti si vedevano i resti del corpo che era stato sepolto un tempo tra quei doni funebri. Non c'era traccia di metalli nobili. L'avidità dei predoni aveva portato via l'oro, la loro tracotanza aveva distrutto il resto, e lo zelo e la curiosità della nostra epoca facendo ancora una scelta a favore di alcune collezioni (Delessert, Louvre, British Museum) avrebbero poi completato la rovina.

Agli antichi predoni sfuggì la stanza la cui porta ci sta di fronte quando entriamo nell'anticamera. Essendo la più ricca e certamente anche la più antica, essa ha per noi il più grande fascino. Sul suo aspetto quando fu aperta mi viene riferito quanto segue. Il letto di bronzo, che aveva recato l'unico corpo che vi si trovava sepolto, era caduto a pezzi. I suoi frammenti coprivano il suolo, mentre i resti umani permettevano di riconoscere con sicurezza una donna. La rimanente dotazione della stanza manifestamente non aveva subito mutamenti. A preziosi pezzi d'oro, avorio, bronzo e vetro si aggiungevano molti vasi di terracotta e un numero anche maggiore di piccole terrecotte. I venticinque vasi policromi della collezione Biardot furono rinvenuti qui. La loro magnificenza cromatica, pari allo splendore dei paesaggi meridionali, esercitava un fascino

straordinario e con la sua fresca e viva lucentezza irradiava lo sfarzo degli altri pezzi del corredo. Infine, lo sguardo si posava con piacere sull'ornamento della parete trasversale. Quattro colonne ioniche ne reggono la ricca travatura. In mezzo a esse spiccano dodici astri, divisi in gruppi di tre. Stranamente, le pareti laterali non sono ornate, ma agli scopritori il motivo di tale povertà non rimase nascosto. Un tempo erano state ricoperte da tappeti intessuti d'oro, e i preziosi resti che ne restavano sul pavimento completavano l'immagine di quel magnifico sepolcro. La morte appariva qui velata dal fascino della vita, il trapasso era nascosto sotto l'immagine dell'esistenza più dolce. Così i primi scopritori descrivono le loro prime impressioni. Un quadro del tutto diverso si offrì loro quando, attraverso una porta posta tra le colonne mediane della parete trasversale, entrarono in uno spazio successivo che, per la mancanza di altri accessi, doveva essere una dipendenza del primo. Li accolse una cavità a forma di grotta, più bassa e piuttosto allungata. Non vi furono rinvenuti né ornamenti né suppellettili fastose, nulla che potesse risollevare lo spettatore in quel luogo così umido, e però anche lì erano sepolti resti umani. Infatti in tre dei quattro angoli si vedevano piccole fosse nel pavimento, e in ognuna di esse ossa marce di esseri umani. Di circonferenza le cavità misuravano cinquanta centimetri, di profondità sessanta. Un leggero strato di terra che ricopriva quei resti era l'unico segno di amorevole cura per quei morti. Nonostante il toccante contrasto tra i due spazi appena descritti, non si può dubitare né della loro interdipendenza né della contemporaneità della loro costruzione. L'ipogeo di Canosa ripete lo stesso nesso in tre luoghi. Oltre alla stanza fastosa appena descritta, anche la cella laterale ricordata prima ha uno spazio dipendente a forma di grotta, e anche nel gruppo di stanze alla sinistra si ripete lo stesso rapporto, quindi in questo luogo domina un sistema, non il vano arbitrio. Ma comprendere l'idea che guida questa particolarità costruttiva è doppiamente difficile perché non abbiamo descrizioni dell'impianto e del contenuto della terza stanza principale, e degli spazi a essa collegati. E noi non vogliamo abbandonarci a congetture, ma iniziare subito con la spiegazione del vaso di Biardot.

# I

## ILLUSTRAZIONE DELL'IMMAGINE VASCOLARE

Qual è il contenuto dell'ornamento figurativo che vediamo riprodotto esattamente nella tavola allegata?<sup>1</sup> Il programma che ci siamo prefissi ci impegna a cercare la risposta a questa domanda solo nel monumento stesso. Eloquente in ogni sua parte, il dipinto non offre difficoltà di rilievo. Vediamo infatti il tiro dei quattro cavalli del sole, ἄρσενες ἵπποι [stalloni] secondo l'inno omerico,<sup>2</sup> con il cocchio purpureo dalle rapide ruote, e, sotto, il volto pieno, serio e benigno della luna, la ricca capigliatura del colore di un carbone ardente, con lo splendore argenteo che suole bordare l'astro notturno, e ancora, accanto a queste somme luci celesti, nello smisurato spazio infuocato, gli altri cinque pianeti, dapprima, tra il sole e la luna, Marte-*Pyroeis* [Igneo], riconoscibile dal cerchio igneo orlato di croco, poi, a fianco del purpureo carro del sole, Venere-*Eosphoros* [Lucifero], dal grigio chiarore crepuscolare, Mercurio-*Stilbon* [Fulgente], conduttore dell'ippocampo e suo astro-guida, bianco e al tempo stesso blu scuro nella sua doppia natura, e, infine, al limite superiore e inferiore della cavità oblunga laterale, Saturno-*Phainon* [Lucente] e Giove-*Phaëthon* [Splendente], quello che si slancia nell'orbita più alta, questo, come la luna, astro benigno per gli umani: il gruppo dei sette pianeti, che senza sosta in eterno descrivono orbite sempre uguali (gli antichi hanno sempre annoverato il sole e la luna tra i pianeti), è subito chiaramente riconoscibile. E anche se l'identificazione di Saturno e Giove può essere contestata, soprattutto per l'attuale indeterminatezza delle loro tinte, la chiarezza del quadro generale non ne è minimamente turbata. Particolare attenzione merita lo sforzo dell'artista di rappresentare chiaramente la legge dell'eterno, incessante movimento che contraddistingue i pianeti, e che richiedeva per questi corpi celesti il sacrificio di uccelli dalle ali leggere.<sup>3</sup> Tutto nell'immagine è movimento, rapida, alata, instancabile rotazione. Mai quiete o riposo, mai pigra stasi. Come l'espressione di un'inesauribile energia e di un animo indomabile caratterizza il tiro a quattro dei cavalli del sole, degli *equi anhelii* [ansanti destrieri] di Manilio, così anche le ruote del cocchio sono rappresentate in rapida rotazione. Il corpo della luna è abilitato alla



sua corsa nell'etere da un'alta coppia di ali, le *alae Lunae* [ali della luna] di Manilio, ricordate anche dall'inno omerico, e la leggera inclinazione verso destra (del sei per cento circa) del suo capo conferma il carattere intenzionale della raffigurazione. I cinque restanti pianeti devono alla stessa idea la posizione variamente inclinata che è assegnata ai loro raggi nella nostra immagine celeste. Non era infatti possibile escogitare un mezzo più facile e al tempo stesso eloquente per sottolineare la legge dello slancio, che essi condividono con il sole e la luna, e l'inclinazione degli assi di rotazione (*inclines rotantur*) di cui parla Manilio. Nel mezzo di questo cosmo planetario eternamente in moto appare, colmando lo spazio laterale col possente dispiegamento della sua triplice natura, un ippocampo, che già con le sue maggiori dimensioni annuncia l'elevatezza del significato che gli viene attribuito. Per forza e agilità, esso gareggia con i corpi celesti che lo attorniano: anzi, i mezzi offertigli dalla sua natura triplice danno ancor maggiore vivacità alla sua corsa. Nelle due raffigurazioni vicine, nel delfino e nel pianeta Mercurio, l'artista ci ha fornito i mezzi per decifrare questo geroglifico animale. Infatti, entrambi sono noti come fide e benigne scorte delle anime che si congedano, tanto il più veloce tra gli animali marini, il mistico delfino caro ai poeti, quanto il divino mediatore tra il mondo superiore e quello inferiore, che in altre immagini vascolari è rappresentato con il delfino in mano, e su alcune gemme, in forma di pianeta, sopra il delfino. La vista di questi due segni funerari pone fuori di ogni dubbio il rapporto dell'ippocampo alato con l'anima liberata dal carcere del corpo. Colma di gioia, sfugge al corpo, come dice Platone nel Timeo.<sup>4</sup> Non meno eloquente è la raffigurazione dell'ippocampo stesso. Presa a prestito, come il delfino, dalla cerchia figurativa della tradizione sepolcrale ieratica, essa con l'esatta corrispondenza della parte equina al modello del carro del sole e della coppia d'ali alla figura e ai colori delle ali della luna annuncia l'affinità di Psiche con il sole e la luna, i due pianeti dominanti, dai quali hanno origine le parti costitutive più elevate dell'essere umano. Il contenuto figurativo della nostra pittura vascolare è quindi sicuro. Essa rappresenta il ritorno dell'anima liberata dalla tomba del corpo alle sue origini cosmiche, ossia, per parlare con i neoplatonici, la ἀναδρομή εἰς τὸ νοερόν εἶδος [risalita verso la forma intellegibile].<sup>5</sup> Di qui il gioioso senso di vittoria che compenetra e ravviva tutte le parti dell'ippocampo dalla triplice figura. Le catene sono cadute; riconsegnata alla sua natura originaria, la parte immortale del nostro io, il *volucer animus* [l'animo volatile]<sup>6</sup> ritorna in volo alla patria; la nostalgia della luna, della Leuca uranica, del luogo celeste

di sosta delle anime, presta le ali al suo volo. Essa viene accompagnata da Mercurio e dal delfino, dai veloci e benevoli psicopompi della religione antica. Tutti insieme dirigono il loro volo verso questo astro, che in quanto loro prossima meta ha avuto una posizione di rilievo nel mezzo della parte anteriore del vaso.

Il ciclo figurativo di cui si compone il nostro dipinto vascolare è quindi costituito da due parti. La prima comprende le figure astronomiche, la seconda le due figure di animali riferite al destino dell'anima umana. Questa seconda parte è determinante. Il cosmo planetario appare come fondamento di una dottrina dell'anima che deve giustificare la speranza dell'esistenza ultraterrena. Domina, quindi, l'idea religiosa. Qui c'è una dottrina di fede che cerca la propria espressione figurativa, una professione di fede che viene testimoniata fino alla morte, un sistema speculativo che cerca, sull'orlo della tomba, di risolvere i supremi quesiti della vita umana. L'elevatezza di questa concezione va di pari passo con la purezza e la semplicità della sua rappresentazione. Apprezzeremmo soltanto in modo incompleto la peculiarità della nostra pittura funeraria se passassimo sotto silenzio l'intenzionale rifiuto dell'antropomorfismo popolare che la contraddistingue. L'artista ha rappresentato solo il carro, non il dio del sole. Né Elio né Apollo né Dioniso appaiono come cocchieri dell'immortale quadriga, nella quale vediamo rappresentata la santità del numero quattro, questa «fonte dell'eterno fluire della creazione», secondo la dottrina pitagorica. Altrettanto poco sono state considerate Artemide o Ecate o Demetra o qualsiasi altra donna lunare. Al loro posto appare Luna, l'astro notturno, nella sua natura fisica; è dotata di ali e leggermente inclinata verso destra, affinché si manifesti la legge del suo movimento planetario, ed è raffigurata come un volto umano e senza le corna, in modo che venga raffigurato il viso che appare nel suo disco pieno, un fenomeno celeste molto commentato dagli antichi. I cinque restanti pianeti mostrano, invece della forma stellare dominante nei monumenti delle specie più diverse e nei sepolcri, la figura tonda che l'antica astronomia attribuisce loro in quanto corpi divini, ai quali si addice soltanto la perfezione del cerchio. I cerchi concentrici attraversati dai raggi che partono dal centro indicano le sfere che, circondando ognuno di questi corpi luminosi, ne fanno un mondo autonomo, così come, secondo la testimonianza di Plutarco,<sup>7</sup> insegnarono Eraclito, i pitagorici e i misteri orfici. Alla base di tutte queste raffigurazioni sta una concezione puramente elementare, la quale si estende anche all'ippocampo, all'immagine dell'anima liberata dal carcere del corpo. L'artista anche in questo caso ha intenzionalmente

rinunciato alla rappresentazione antropomorfica, molto diffusa nei monumenti funebri, del genio rapito dall'animale marino, e ci ha mostrato invece Psiche nelle sue parti costitutive elementari, secondo la sua triplice affinità con le grandi forze cosmiche, il sole, la luna e l'originario fondamento oceanico della creazione.

Infine, dobbiamo accennare all'impiego dei colori. Anch'esso nasce dallo sforzo di mostrare allo sguardo il cosmo planetario nella rivelazione fisica della forza naturale elementare che lo riempie. In gradazione varia, il rosso colma tutti gli spazi del regno uranico, il cui più puro e trasparente etere non può essere offuscato dalla pesante caligine dell'atmosfera terrestre. In cima appare il fuoco del sole, dal quale scorre il grande fiume di luce nel quale gli astri descrivono le loro orbite. Dalla stessa sorgente la luna riceve lo splendore riflesso grazie al quale essa illumina la notte all'intorno. Simile a un carbone ardente (secondo Farnace in Plutarco)<sup>8</sup> è il suo disco pieno, in cui le parti chiare si alternano a quelle in ombra. Intanto il firmamento riposa nel blu profondo, finché il mattino che si avvicina non mescoli all'oscurità che svanisce i bagliori dell'aurora, orlata di croco. Tutti questi fenomeni sono riportati nei colori della luna e delle sue ali, e poi ancora nelle restanti parti del dipinto. L'artista ha alluso ovunque alla vittoria dell'apparir del giorno sulle ombre della notte. Di qui deriva il giallo croceo (*luteus color*) delle ruote del carro del sole e di alcuni ornamenti dei cavalli, ma in particolare poi del delfino, di questa guida dell'anima in un nuovo regno luminoso; di qui, anche, l'alternanza cromatica delle fusaiole di contorno, che danno un impiego insolito al blu della notte; di qui, infine, sulle ali dell'ippocampo, il nesso della luce con il blu del cielo notturno, corrispondente a quello delle ali della luna. In tutti questi particolari esecutivi non dominano né l'arbitrio né il caso, ma il sistema e l'intenzionalità. Non solo essi hanno il loro modello nei fenomeni naturali e stanno perciò in intima consonanza con il carattere elementare di tutto il dipinto: hanno una notevole importanza anche tra i mezzi di rappresentazione delle idee che sono espresse dal nostro vaso, e corrispondono, oltre che ad altre raffigurazioni,<sup>9</sup> ai noti colori planetari degli ornamenti di costruzioni orientali<sup>10</sup> e agli accenni di simbologia dei colori in Platone e nei neoplatonici. E poiché essi aumentano inoltre l'effetto del monumento donandogli tutto lo splendore di un cielo meridionale, questa unione di punti di vista e scopi tanto diversi merita una doppia lode.

Dopo l'esame dell'immagine principale, che si dispiega tutt'intorno al vaso, la nostra attenzione si rivolge ora alla sua

struttura architettonica e al suo compimento decorativo. Considerando questi aspetti da un punto di vista puramente artistico, il nostro giudizio non potrà mai essere positivo. Né la freschezza dell'insolito sfarzo cromatico né il vivace movimento del ciclo figurativo potranno ingannarci sulle mancanze della forma e della decorazione. La legge della bellezza, e perfino le esigenze del buon gusto, vengono ripetutamente offese. Alla figura dell'otre mancano la piacevolezza della forma, la simmetria della costruzione, l'armonia e l'agilità delle linee. Goffamente ammassate, sulla sommità del vaso si innalzano quattro sporgenze turriformi, privandolo della possibilità di una conclusione unitaria. Anche meno soddisfacente è la raffigurazione del carro e del tiro del sole, connessa alla torre principale. I mezzi plastici e pittorici sono impiegati insieme in modo del tutto esteriore, senza attenersi alle leggi dell'armonia, e parti connesse tra loro sono sparpagliate in tre direzioni diverse. La visione d'insieme ne risulta appesantita, e anzi perfino l'equilibrio del vaso sembra minacciato dai corpi sporgenti dei quattro cavalli. Infine, le decorazioni che circondano il bordo superiore e quello inferiore soffrono per il pesante accumulo di strati sovrapposti di strisce diverse, che offendono le leggi della decorazione greca sia soffocando lo spazio mediano con la loro massa sia per la monotonia dell'esecuzione. Tutte queste evidenti imperfezioni sono per noi altrettante prove che un altro ideale, non quello artistico guidò la costruzione e la decorazione di questo vaso, e che perciò l'interpretazione non deve cercare la chiave della sua comprensione in considerazioni estetiche. Vediamo qui le esigenze della bellezza e della perfezione formale subordinate alle superiori pretese dell'idea religiosa. Il monumento canosino insegue soltanto uno scopo: la rappresentazione figurativa compiuta di quella dottrina dell'anima alla quale è dedicato il ciclo di immagini dello spazio mediano. Tutte le considerazioni di natura formale passano in secondo piano e trovano ascolto solo quando la chiarezza dello sviluppo ideale lo consenta. Ciò che contraddistingue il nostro vaso è il significato, e non l'esteriorità del fenomeno. Il suo valore è solo nella ricchezza ideale, la legge che presiede alla sua formazione è solo nell'abile uso di un linguaggio di segni già dato e comprensibile. Nessun mezzo figurativo doveva rimanere inutilizzato. Non c'è nulla di superfluo, nella forma o nella decorazione pittorica, e neanche nulla di arbitrario o di casuale, ma ogni cosa fino al minimo particolare è impiegata a esporre e perfezionare l'idea, e quindi l'intero monumento è paragonabile a un discorso che ai pregi della chiarezza e dell'esautività unisca la ricerca dell'espressione più

incisiva.

La prima parte che attrae la nostra attenzione, dopo lo spazio mediano che abbiamo già considerato, è la zona che si estende sopra la sfera dei pianeti, separata da questa da una sottile cintura decorativa, e che da una porta laterale della grande torre del sole giunge senza interruzioni a quella corrispondente sul lato opposto. Questa parte superiore del cielo ci viene rappresentata come inondata da raggi di fuoco. Le innumerevoli linee luminose sono composte da particelle che nella loro eterna discesa e risalita riproducono continuamente e con libera regolarità la figura originaria del triangolo, generatore e conservatore di ogni cosa. In tal modo l'artista ha simboleggiato in modo abbastanza comprensibile l'etere, la sua natura elementare, il suo chiarore pervaso di luce e la sua divinità non frammista. Le orbite planetarie non giungono a questa sfera più elevata e pura, che viene collocata concordemente dagli antichi nel luogo più alto del cosmo, poiché ciò che è più puro, e quindi più spirituale, dev'essere più vicino alla divinità, e che in particolare i pitagorici considerano come la fonte del fuoco, come  $\pi\upsilon\rho\ \pi\epsilon\rho\iota\acute{\epsilon}\chi\omicron\nu$  [fuoco che cinge],<sup>11</sup> e come il vero organo della divinità.<sup>12</sup>

Il resto dell'esposizione della cosmologia uranica è affidato a nuovi mezzi figurativi. Le parti architettoniche del monumento portano a termine il compito cui si era dedicata la pittura policroma. Il significato di questi nuovi geroglifici è più oscuro di quello scritto nelle immagini variopinte. Ma il legame di entrambi offre alla spiegazione un aiuto nella cui forza chiarificatrice l'artista era autorizzato a confidare. Ci cimenteremo dapprima con le quattro sporgenze turriformi che portano nell'interno del vaso e che ne concludono la parte superiore. Hanno tutte una figura tonda e si differenziano tra loro solo perché il finimento posteriore della torre centrale, completamente circondato dalla sfera dell'etere, sostituisce la forma perfettamente circolare delle altre tre torri con una grande figura oblunga. Tutte e quattro sono aperte in cima, e con ciò stesso sono sottratte a tentativi di spiegazione per scopi esterni. Non possono infatti essere intese né come piedistalli di piccole statue, come si potrebbe forse dedurre dal paragone con il vaso di Janzé al Louvre e con quello, verosimilmente canosino, descritto da Minervini,<sup>13</sup> né si può pensare a un loro uso per contenere o versare liquidi, o a un impiego nelle celebrazioni annuali dei defunti, poiché al vaso manca il fondo. Il significato ideale, l'unico che quindi rimane per giustificare lo strano accumulo di torri, è indicato abbastanza chiaramente, per quella centrale, dal suo nesso con il tiro a quattro e con il carro del sole,

raggiante di fuoco. Riconosciamo la Ἡλίου τύρρις [torre di Elio] dell'orfismo pitagorico, che si collega alla tradizionale e ovvia relazione delle torri con il culto del sole, e che viene descritta da Proclo<sup>14</sup> come ἄκρον ἅμα καὶ μέσον [culminante e centrale], corrispondentemente all'immagine. Le due aperture laterali più profonde sono perciò le cosiddette porte attraverso le quali *Sol Hyperionides* [l'iperionide Elio] transita nei due solstizi, e l'apertura più allungata infine, che a mezz'altezza si estende dalla torre principale verso la parte posteriore del vaso, corrisponde alla galassia, che gli antichi immaginano a forma di *circus*, attornata dal sommo etere e limitata dalle *portae Solis* [porte del Sole]. In un quadro del cosmo uranico queste parti supreme non potevano mancare, e anche lo svolgimento della dottrina dell'anima senza di esse sarebbe rimasto un frammento di difficile comprensione. Infatti, proprio alle porte del sole e alla via lattea si collegano le idee psicogoniche che determinano il destino dell'anima nel suo passaggio attraverso le zone planetarie, sia nella discesa per la nascita sia nel finale ritorno alle prime origini.

È degno di nota che, in un'altra direzione, l'artista del nostro vaso non abbia dato la stessa compiutezza al proprio sistema. Mentre infatti egli scala le cime dell'etere, invisibile e perciò solo intellegibile, e tenta di sollevarci ancora più in alto verso quell'infinito nel cui grembo, secondo una concezione pitagorica di cui ci è serbata testimonianza, riposa l'intero cosmo visibile, e il cui soffio questo incessantemente respira per la propria eterna conservazione, non dedica la minima attenzione agli spazi subplanetari. La luna è il confine sotto il quale egli non scende. Ciò che sta fra essa e la nostra terra non ha trovato la minima accoglienza, non ha dato occasione al minimo accenno. Anche in questo caso dobbiamo guardarci dal pensare al caso, a una negligenza o al capriccio dell'artista. Dove ogni cosa annuncia la forza cogente delle idee, non c'è spazio per queste scuse. Dalla visione della nostra immagine impariamo dunque che il mondo sublunare fu pensato come separato da un'opposizione che ne rese necessaria l'esclusione. Ma dove potrebbe essere ricercata questa opposizione se non nell'eternità della vita cosmica e nella caducità di quella terrena? Quindi, dove ha inizio la legge dell'immortalità ha inizio anche il ciclo figurativo del vaso. Limitato a quelle sfere che la morte non raggiunge, esso annuncia come summa della dottrina la certezza di un'esistenza cosmica che si sviluppa a partire dalla decadenza del corpo. La professione di fede che l'antico artista rappresenta si eleva su tre cerchie ideali: i fenomeni cosmici formano la base fisica del sistema, la speculazione filosofica

sviluppa dalla dottrina naturale la teoria dell'anima, e la religione abbraccia la speranza dell'immortalità, che illumina l'oscurità della tomba. In nessun luogo, in questo poderoso dispiegamento del naturalismo che si collega al principio spirituale in un modo certo sorprendente per il nostro filosofare tedesco puramente concettuale, ci abbandona l'unità dell'idea e del pensiero che la sviluppa, in nessun luogo ci abbandona neppure la semplicità dell'espressione simbolica elementare, sottratta a qualsiasi influenza mitologica: due aspetti che, nella loro unità, conferiscono al nostro monumento l'imponenza e la grandezza dell'antica visione del mondo orfico-pitagorica, sempre indirizzata alla natura del tutto e all'unità dei fenomeni. Grandioso ed elevato, ma anche semplice e chiaro come la dottrina dalla quale è scaturito, il nostro vaso, se ben inteso, ottiene quella dignità che nel pitagorismo, nonostante la predilezione per il pensiero esatto, si congiunge ovunque con un'immersione entusiasta nel mistero dei mondi astrali.

Ora, quale posto dovremo indicare, nel sistema che abbiamo sviluppato, alla forma dell'otre? Essa sorregge il tutto, e proprio perché contraddice all'interesse artistico non può essere indifferente. Di nuovo, dunque, siamo rimandati alla potenza dell'idea religiosa e quindi costretti a porre in rilievo l'idea del vecchio Sileno, del quale è proprio l'otre di vino. Questo demoniaco essere primordiale, la cui elevata posizione è rivelata bastantemente dall'essere figlio di Pan e padre di Apollo, oltre che modello e aio di Dioniso, appare nel mito come il taciturno portatore di un alto mistero, che volentieri si cela nel silenzio, e però anche come colui che è costretto ad annunciare tale mistero in mezzo alla follia e agli inganni degli umani. Al delicato re, circondato da ogni splendore dell'esistenza terrena e però insaziabile, egli racconta della genesi del tutto, della natura e dell'origine della creazione visibile, di un secondo mondo più compiuto e lieto e dell'infelicità della vita umana, alla quale è di gran lunga preferibile la morte. In primo luogo vediamo, nella rivelazione del vecchio, che il sistema fisico del mondo diviene il fondamento di una dottrina etica che alla certezza della più felice esistenza nell'al di là attinge i principii della sapienza terrena. Il disprezzo della bagattella terrena, il riconoscimento della *vanitas vanitatum*, un'esatta valutazione del rapporto tra le cose caduche e quelle eterne, infine il monito a condurre una vita conforme a tale conoscenza sono le idee dominanti del sistema morale annunciato nel giardino di rose del re frigio. In secondo luogo, l'essenza della dottrina misterica ci si presenta qui in tutti i suoi tratti

caratteristici. Per il suo atteggiamento taciturno, la sua propensione verso una quieta vita nascosta, lontana da ogni ebbra dispersione, per il suo disprezzo del volgo folle che non riesce a concepire ciò che è più alto, Sileno diviene l'incarnazione del mistero stesso. In lui appare la rivelazione originaria, dalla quale le generazioni più tarde degli umani si allontanarono; egli non è né Dioniso né Apollo, e neppure Pan, nessuno degli dei rivelatisi nel mondo fenomenico, ma è piuttosto l'idea prefiguratrice, nella quale riposa ed è rinchiusa ogni cosa: la prima azione dell'anima del mondo nel suo procedere dal grembo dell'infinito a una figura corporea. In tal modo, egli entra in un rapporto di intima affinità con la dottrina di fede del vaso canosino. Mediante il contenuto della propria rivelazione egli porta a compimento il suo sistema psichico e cosmico, mentre mediante l'idea fondamentale del proprio essere la rappresenta come il mistero degli iniziati. L'artista sostituisce Sileno con l'otre, il suo attributo, non solo perché evita fondamentalmente ogni antropomorfismo, ma perché l'antica figura del demone custode di una sapienza originaria deve essere protetta da ogni confusione con il buffo compagno di Bacco. Quindi contenuto, impianto e direzione della fede pitagorica trovano la loro esauriente rappresentazione nel simbolo dell'otre.

Anche gli ornamenti devono essere giudicati a partire dallo stesso punto di vista. Tra le varie decorazioni offerte dalla tecnica della pittura vascolare l'artista non ha scelto le più leggiadre, ma le più ricche di riferimenti. Anche in queste parti accessorie, altrimenti soggette al trattamento più libero, la forza dell'idea vince ogni esigenza diversa. Possiamo spiegare la monotonia e la pesantezza della fusaiola, la sua sproporzionata grandezza e soprattutto la sua triplice ripetizione solo con l'intenzione di porre in primo piano il più sacro simbolo misterico orfico-pitagorico, caratterizzato dalla sua doppia relazione con l'aspetto fisico e con l'aspetto psichico della cosmologia che viene rappresentata. La stessa idea della genesi del tutto e della corrispondente origine dell'anima umana si trova nella raffigurazione dell'elemento poseidonico, che circonda il bordo inferiore del vaso e al quale viene attribuito lo stesso senso in tutti i sistemi asiatici, in quello indiano, caldeo, mosaico ed egizio. Il conseguente nesso dell'oceano con l'uovo e il delfino si ripete nei giochi del circo, nei quali gli antichi videro un'immagine della rotazione dei pianeti nel suo rapporto con l'origine e il destino delle anime: una corrispondenza così convincente che ogni idea di libertà d'arbitrio artistico nella scelta decorativa va esclusa. Tutti questi temi hanno trovato nel *Saggio sul simbolismo funerario* un approfondito sviluppo, e l'uovo, l'oceano e i giochi del circo vi



sono stati valutati esaurientemente nella loro relazione assieme cosmogonica e sepolcrale. Rimandiamo perciò il lettore a questo nostro scritto precedente e ci rivolgiamo all'ultima immagine del nostro vaso, che è rimasta ancora inesplicata.

Il retro del vaso mostra infatti, dritto tra i due ippocampi, un grande fiore dispiegato, che nonostante l'esecuzione di tipo decorativo permette di riconoscere il modello naturale. Il corpo sferoidale che lo sovrasta per la sua concordanza nella forma e nel contenuto con le immagini dei pianeti può essere riconosciuto come la raffigurazione di uno di essi. Ma la sua mole è doppia, e quindi la sua importanza è proporzionalmente accresciuta. Qui vediamo di nuovo Mercurio, ma non, come prima, nella sua natura astronomica, come corpo celeste, ma piuttosto come potenza spirituale nella funzione più elevata della sua divinità: un progresso dallo stadio fisico della dottrina a quello mentale, quale doveva essere rappresentato dal raddoppiamento dell'altare di Apollo a Delo, l'unico presso il quale sacrificava Pitagora.<sup>15</sup> Il significato del nostro doppio geroglifico è ora sicuro. L'immortalità dello spirito ha trovato nel fiore ritto e nel disco sovrastante un'espressione intellegibile. Che anche questi ultimi geroglifici poggino su una tradizione sottratta a qualsiasi arbitrio, è confermato al di là di ogni dubbio da un ritrovamento sepolcrale prenestino che risale a meno di quarant'anni. Il calice di loto legato al disco con una catenella si trova tra le terrecotte della collezione Barberini. L'origine del simbolo canosino sta quindi in quella speculazione egizia colma di dottrina astronomica segreta che da un lato venera in Ermete la fonte di ogni superiore sapienza misterica, dall'altro venera nel fiore del loto, corrispondentemente ai sistemi asiatici, la quintessenza di ogni speranza di vita e salvezza dopo la morte, e la cui affinità all'orfismo è infine testimoniata anche da Erodoto. Se è vero che l'Apulo sostituisce la sacra pianta della regione del Nilo con un calice difficilmente definibile, il lento e graduale passaggio della tecnica dalla verità naturale a forme artistiche decorative è un fenomeno molto diffuso nel simbolismo, e non può comunque compromettere un'esatta comprensione. Anche gli Egizi chiamano il loto genericamente fiore, ed esprimono la speranza dell'immortalità con la formula sacra «Il tuo fiore sorgerà nuovamente»: una rappresentazione alla quale l'artista canosino si adegua esattamente.

Quindi non solo la decifrazione proposta viene confermata, ma adesso possiamo riconoscere anche l'unità dell'idea che connette le parti ornamentali della pittura funeraria tra loro e con l'intera dottrina cosmico-psichica alla cui rappresentazione essa è dedicata.

In tutte le parti del vaso incontriamo lo stesso fenomeno: la subordinazione dell'idea artistica a quella religiosa. Ogni particolare viene asservito all'espressione della dottrina di fede, l'ornamento plastico come quello pittorico, la combinazione dei colori, la divisione spaziale dei singoli membri, le loro proporzioni, la scelta delle figure geometriche, la decorazione, la forma e perfino il materiale. Ogni cosa è linguaggio, ma è il linguaggio del mistero che, involgendosi nella muta forma del simbolo, desta molti pensieri più di quanti non ne rappresenti. Nel suo monumento, la donna di Canosa si fa riconoscere come una di quelle eroine pitagoriche alle quali, più ancora che agli uomini, era affidata la custodia e il culto del mistero. Ella tace il proprio nome. Ogni cura viene impiegata nell'esposizione della fede religiosa, ogni conservazione del ricordo personale è intenzionalmente evitata. Anche questa è una conseguenza dell'idea religiosa, e in special modo di quella pitagorica, che considera il ritorno dell'anima individuale a quella del mondo, mediato dalla morte del corpo, come scioglimento della personalità nella generalità, e perciò ogni ὄνομα [nome] come uno ψευδόνωμα [falso nome], e soltanto la generale vita cosmica dopo la morte come verità e realtà. L'intero corredo funebre poggia sulla stessa visione fondamentale. Non per il veloce inganno della vita terrena e della sua gioia caduca si dispiega la pompa consegnata alla notte del sepolcro: essa è l'espressione entusiasta di un cuore colmo della superiore destinazione dell'anima, scaturita da quella fede nell'immortalità che la cantrice dell'orfica Lesbo elevò alla sentenza per la quale il lamento funebre non deve ornare la casa dove abitino le Muse.

La storia ci ha conservato un solo nome dall'antichità canosina, e anche questo appartiene a una donna. Conosciamo infatti quella Busa che, nello stesso periodo al quale ci riporta la costruzione del nostro ipogeo, aiutò in modo attivo e disinteressato i Romani che erano fuggiti dalla disfatta di Canne.<sup>16</sup> La dignità della vita femminile nell'antica Apulia, rivelata da questa cospicua figura, è riportata al suo vero fondamento religioso dall'apparizione dell'anonima donna pitagorica. Nella *Ginecocrazia*, così come nello scritto sul *Popolo licio*, abbiamo mostrato a sufficienza che la dottrina orfica, ovunque essa giunse, divenne per il sesso femminile, più accessibile alla religione e in particolare al suo sviluppo mistico, la fonte e il punto di partenza di una ricca vita spirituale, e di conseguenza di una posizione sociale più elevata. All'arcade Diotima si affianca la lesbica Saffo, entrambe nunzie entusiaste di una superiore sapienza, di fronte alla quale si inchina anche Socrate, ed entrambe così poco pensabili senza l'orfismo

come Omero o Pindaro senza il precedente della scuola sacerdotale di canto. Lo spirito proprio dell'Italia si esprime in Teano, la quintessenza di quell'elevatezza e di quell'entusiasmo che contraddistinguono tutte le creazioni della scuola italica, soprattutto speculativa e indirizzata all'approfondimento del sentimento religioso ed etico. A questo modello devono essere collegate Miia, Asara, Perittione, Fintide, dei cui scritti Stobeo ha salvato qualche frammento, e anche l'anonima donna pitagorica della tomba di Canosa. Dal suo monumento ci parla quel sentimento semplice, elevato, amico del mistero, indirizzato all'elemento uranico e ultraterreno che vive nell'intuizione del tutto ed è avverso a ogni profanazione della divinità per mezzo di costruzioni mitologiche: quel sentimento che attrasse i più profondi spiriti di Grecia verso gli scritti dell'Italia pitagorica e che ancora oggi è in grado di indirizzare la nostra attenzione da ciò che è inessenziale al vero contenuto delle cose, al pensiero e alla conoscenza giusti. L'arte ha dato vita a opere di gran lunga più compiute, ma la purezza e la profondità dello spirito stanno più in alto dell'arte. Noi professiamo la stessa dottrina del grande peripatetico<sup>17</sup> secondo cui, qualora dovesse essere sacrificato all'altro uno dei due mondi, quello sensibile o quello soprasensibile, sarebbe di gran lunga preferibile abbandonare il più basso per il più alto, per ottenere quest'ultimo e rinunciare al primo.

Per completare l'esposizione del significato ideale del nostro vaso pitagorico vogliamo ora confrontarlo con un altro monumento della stessa necropoli<sup>18</sup> già da tempo noto e più volte commentato. Il vaso conservato a Monaco proviene, come quello di Biardot, dalla cerchia ideale religiosa del misticismo orfico. Ne è testimone l'immagine del cantore entusiasta, alla testa di una schiera di iniziati. Ma, nello sviluppo della dottrina, viene seguita una direzione assolutamente opposta. Il vaso di Monaco ci mostra gli Inferi per far apparire la dottrina misterica di salvezza come l'unica via di scampo dagli orrori infernali. Vediamo il palazzo di Plutone, i severi giudici dei morti Radamanto e Minosse accanto a Crono in trono, la pena di Tantalo e quella di Sisifo, sferzato dalla Furia; un ciclo figurativo la cui fosca gravità è appena attenuata dalle apparizioni di Ermete, di Eracle che doma Cerbero e di due gruppi di eroi, probabilmente Anfione e Zeto con Antiope e gli eroi attici con Medea. Il vaso di Biardot conosce invece solo la lieta certezza di una superiore esistenza uranica. Come non scende nel regno tellurico dell'eterno tramonto, così evita qualsiasi allusione al lugubre Ade e al destino delle anime colpevoli. Accanto alla pienezza di luce delle sue immagini, il tribunale e il tormento

stonerebbero come una dissonanza. Qui tutto è inno di lode ed esultante entusiasmo, è elevazione dello sguardo verso mondi più puri, trionfo dello spirito liberatosi dalle sue catene. Ai nostri occhi è presentata solo la futura felicità del miste, lo scopo finale dell'orfismo come di ogni religione, e l'iniziazione è presupposta come garanzia di una santificazione della vita corrispondente ai comandamenti religiosi. Lo spirito apollineo della professione di fede pitagorica è ancora una volta confermato da questa rappresentazione. L'idea misterica appare nella sua perfetta purezza originaria. È esclusa ogni ingerenza delle costruzioni ingannevoli della superstizione popolare, è respinto ogni tentativo di accrescere il valore dell'iniziazione o, per usare le parole di Euripide,<sup>19</sup> la gloria di ciò che è celeste, mediante immagini spaventose, nello spirito della più sensuale religione dionisiaca. La donna pitagorica confida nell'intima forza della conoscenza, così come il pitagorico Timeo di Locri tollera la metempsicosi, il κύλος τῆς γενέσεως [ciclo della generazione]<sup>20</sup> strettamente collegato al giudizio delle anime, solo per il suo influsso intimidatorio sul popolo, senza considerarla però come parte integrante del sistema. La paura della punizione e della sofferenza determina solo l'agire della massa non iniziata. Le raffigurazioni infere del vaso canosino e di altri vasi affini dell'Italia meridionale superano certo in magnificenza il monumento pitagorico: ma nessuna può contendergli la lode maggiore, quella per l'elevatezza e la purezza ideale, che devono essere qui, come in ogni altra cosa, l'unica norma del nostro giudizio.

## II

### GLI ANTICHI ESEGETI: PLUTARCO. CICERONE E MACROBIO. PORFIRIO.

#### 1 PLUTARCO. DEL VOLTO NEL DISCO DELLA LUNA

I monumenti scritti, ai quali è dedicato il secondo capitolo, formano un commento continuo ai geroglifici del dipinto funerario che abbiamo considerato. In essi, l'antichità sviluppa le proprie idee su ogni particolare della dottrina cosmica dell'anima con un'ampiezza che supera i propositi e i limiti della raffigurazione per immagini. Dovranno essere ascoltati i più istruttivi tra questi esegeti. Li convocheremo uno dopo l'altro, in modo da conservare alle voci del mondo antico la loro incorrotta purezza.

Aprire il corteo Plutarco, il cui scritto ci colloca immediatamente nel centro dell'intero sistema. Il volto che appare nel disco della luna è l'oggetto del dialogo che ci è stato conservato con questo stesso titolo. Le diverse questioni che vengono dibattute sono tutte connesse, più o meno da vicino, a tale fenomeno. Qui già si rivela una prima concordanza con l'impianto della nostra immagine funeraria, che eleva anch'essa la luna a centro della propria rappresentazione e attribuisce la stessa importanza alla forma umana del volto che appare nel suo disco. Ma ancora più notevole è un secondo parallelismo. Come infatti il dipinto canosino non concepisce la luna nel suo significato mitologico, ma in quello astronomico-planetario, e su questo fonda il suo ruolo nella dottrina dell'anima, così anche in Plutarco è dominante la considerazione elementare, mentre quella mitologica le è subordinata e ne dipende per l'interpretazione, e la dottrina dell'anima infine è una conseguenza logica di quella della natura. In entrambe le opere fisica e psicologia si compenetrano, e il naturalismo è assieme dottrina celeste e religione, cosmologia e misticismo. Una terza concordanza tra immagine e testo scritto sta nel ricorso di entrambi a una originaria rivelazione divina. La trattazione di Plutarco è divisa in due parti, una fisica e una

religiosa, soltanto allo scopo di porre in piena luce il superiore valore della scienza del cielo rivelata rispetto a quella empirica. Infatti, mentre nel primo capitolo tutti i punti di vista sulla natura e composizione del pianeta vengono esaminati in parte secondo l'importanza degli autori e in parte secondo le loro motivazioni interne, senza che la disputa trovi però una conclusione o sia comunque rimossa l'incertezza di mere opinioni, qui è la sicurezza di una rivelazione divina ad alzare il velo del mistero e ad aprire alla fede l'idea della creazione. Se il cartaginese Silla già all'inizio del dialogo ha indicato la poca utilità dell'elencazione e della critica di tutte le opinioni consuete, ora egli, dopo che le ha sentite tutte senza quasi partecipare alla conversazione, esige impazientemente che lo sterile dibattito abbia fine, per presentare nella sua purezza, così come egli stesso l'ha ascoltata dalla bocca di un sacerdote, «simile a chi reciti una parte altrui», la sacra tradizione, salvata un giorno dalle rovine di Cartagine, dell'età di Saturno cara agli dei. D'un tratto, come l'oratore sottolinea in apertura, mutano scena e sfondo. È un campo più elevato della conoscenza, quello in cui stanno per entrare, una sorgente più pura quella alla quale ora si attinge. Tutte le obiezioni ammutoliscono, perché né la considerazione empirica né quella razionale sono in grado di seguire l'immediata visione della fede. È questa l'idea fondamentale di Plutarco, la stessa che abbiamo riconosciuta nella forma di otre del vaso di Canosa. Quest'ultima infatti ci mostra l'intero sistema del vaso come rivelazione di un mistero del quale erano state partecipi le stirpi primeve, nelle quali era più pura la conoscenza del divino. La consonanza dell'immagine e dello scritto è qui perfetta, e Saturno inoltre è pensato nello stesso rapporto di modello nel quale abbiamo trovato Sileno rispetto a Dioniso, al nuovo Zeus, secondo la dottrina orfica l'ultimo reggitore del mondo. Secondo Silla infatti tutto ciò che Giove pensa compare in sogno a Saturno mentre sta dormendo su rocce dorate. Come Sileno, Saturno non è la rivelazione che appare, ma il fondamento originario, sottratto alla vista, nel quale ogni cosa riposa chiusa e indivisibile. La rappresentazione di Plutarco ci mostra anche in altri tratti l'essenza dell'idea di Sileno. Noi trovammo il grande demone originario in mezzo a un mondo a lui estraneo, di fronte alla cui follia egli si chiudeva. Non diversamente, Plutarco indirizza il profeta di Saturno in una regione lontana e ignota, e il suo portavoce, il cartaginese Silla, lascia intendere ripetutamente l'abisso che lo separa dai suoi compagni di conversazione. Verosimilmente l'inizio dello scritto, oggi perduto, comunicava qualcosa di più preciso a questo proposito; da annotazioni

successive risulta che Silla esitava a rivelare il mistero di cui era custode alle orecchie profane dei suoi ascoltatori, e del resto egli dichiara francamente il suo disprezzo per la loro folle eloquenza, e i suoi dubbi sulla giusta ricezione della rivelazione. Così, l'essenza della dottrina misterica è esposta da Plutarco non meno che dal vaso di Canosa, sebbene con mezzi diversi, come richiedono le diverse condizioni dell'espressione scritta e di quella figurativa.

Ma la consonanza non è solo nella forma della dottrina, ma anche nel suo contenuto. Ciò che Silla annuncia non è meno inatteso della rivelazione del vecchio Sileno. Infatti, anch'egli guida la mente dei suoi ascoltatori dalla considerazione del fenomeno esteriore all'essenza dell'anima umana, al futuro dopo la morte e alla necessaria corrispondenza del destino ultraterreno alla moralità dimostrata quaggiù in vita. Ma come centro di questa cerchia ideale egli indica la luna, che in tal modo viene innalzata a vera portatrice della dottrina mistica dell'anima. In questo punto si completa la coincidenza dell'esposizione di Plutarco con il sistema del vaso di Canosa. Silla, o meglio il sacerdote di Saturno, passa davanti alla nostra immagine funeraria e come uno ierofante chiarisce la parte più importante del suo simbolismo. Di tutti gli dei che appaiono nel cielo, così inizia la rivelazione, nessuno dev'essere venerato più che la luna, perché nessuno esercita un influsso più forte sulla vita umana. La teologia popolare ellenica conserva, nelle sue visioni su Demetra, Core, Persefone, qualche traccia della giusta conoscenza; la piena verità però non può essere attinta dalle costruzioni mitologiche, ma dalla scomposizione dell'anima del mondo nelle sue parti costitutive elementari. E questa dà come risultato per l'uomo, sempre secondo la dottrina di Silla, tre parti costitutive diverse, che corrispondono ad altrettanti corpi celesti nel cosmo. Corpo, anima e spirito (σῶμα, ψυχή, νοῦς: un uso linguistico che altri scrittori, pur mantenendo questa tripartizione, abbandonano variamente) sono legati in unità nel nostro essere.

Il corpo scaturisce dalla terra, l'anima dalla luna, lo spirito dal sole. A ogni generazione il sole semina lo spirito, la luna lo riceve con la sua forza vivificante e forma l'anima, la terra fornisce la materia del corpo, nella cui forma l'anima imprime in ogni direzione la forza configuratrice che le è propria. Luna e Psiche sono perciò potenze identiche, entrambe nature mediane tra le cose più elevate e le più basse, mescolanze delle sfere superiori e inferiori e, in tal modo, anelli di collegamento che mantengono l'unità e l'armonia del tutto. Su questo poggia il rilevante significato della luna, che la eleva nel culto perfino sopra il sole. Infatti Elio dà soltanto e non riceve nulla, Demetra riceve soltanto e

non dà nulla, e Luna invece riceve e dà al tempo stesso, e così Psiche, che trasfigura nel suo essere lo spirito solare e forma di conseguenza il corpo. La luna adempie alla stessa rilevante funzione anche nell'opera del ridissolvimento dell'uomo. Ognuna delle tre parti costitutive deve tornare alla propria origine, il corpo alla terra, lo spirito al sole e Psiche alla luna. Mentre però la terra si limita a riavere ciò che da essa ha avuto origine, e il sole accoglie nuovamente ciò che ha dato, l'elemento lunare, l'anima, partecipa a entrambi i dissolvimenti, al primo nel campo di Demetra, che riduce i tre a due, e al secondo nel campo lunare di Persefone, che riporta i due a unità. Alla forza di connessione della regione di Psiche corrisponde quindi quella di dissolvimento. Essa separa ciò che prima mescolando ha composto, con la stessa duplice ripartizione della sua attività, e in questa funzione di ridissolvimento non meno che in quella di composizione è l'anello di collegamento dei mondi, che senza di lei non potrebbero né mantenere la loro unità né adempiere al loro compito nel cosmo. Il secondo dissolvimento, di natura psichico-lunare, è quindi da considerare come centro dell'intera dottrina delle cose future. Silla lo presenta come l'aspetto più misterioso della rivelazione saturnia, e a esso si riferiscono anche le illustrazioni successive, nelle quali la dottrina cosmica dell'anima si intreccia in modo singolare con idee etiche su virtù e vizio, pena, giudizio ed espiazione purificatrice. I pii raggiungono più velocemente infatti la loro destinazione, perché il corpo, questa origine del male, ha potuto strappare soltanto poco della loro purezza alle parti costitutive più elevate; sono più lenti i viziosi, perché la cancellazione di ogni ricordo della loro vita terrena esige espiazioni più lunghe e dure. Quindi le anime dei buoni e dei malvagi, non appena la prima morte li libera dal corpo, sono spinte da una medesima nostalgia verso la luna. Ma quelle vagano solo per breve tempo nello spazio che separa la terra da essa, e trascorrono anche questo corto periodo nella sua zona più mite. I viziosi invece pagano il fio per le loro mancanze, e ogni volta che cercano di avvicinarsi vengono rigettati dalla luna come da una violenta risacca e ricacciati così nuovamente nell'abisso dal quale salgono gemiti e lamenti affannosi. Intanto, i pii raggiungono l'astro con il sentimento gioioso di chi ritorna in patria dopo un lungo esilio; in loro, la trepidazione è unita a una lieta speranza, come durante l'iniziazione ai misteri. Ornati di ghirlande come vincitori, si pongono in cerchio; il loro aspetto è quello di un raggio di sole, la loro forza è portata a una maggiore tensione dal puro etere, la loro visione della natura mista della luna è ora perfetta, e l'ammirazione della sua bellezza è libera da timori. La stessa cosa si



ripete nei destini che portano la seconda morte, la morte lunare. Infatti i buoni la trovano subito, e il nous ritorna al sole, all'immagine di ciò che è primo e degno d'amore; i malvagi invece hanno bisogno di più tempo per spogliarsi interamente delle loro vecchie passioni e dare a Psiche quel grado di purezza che è richiesto per l'assorbimento definitivo nell'elemento lunare. È quindi completamente giustificato il detto dello ierofante per cui la luna deve essere venerata più che tutti gli altri corpi celesti. In quanto creatrice e riaccoglitrice delle anime, in quanto regione della seconda morte, che prima o dopo riporta Psiche alla quiete dell'esistenza elementare, e infine come luogo del giudizio su buoni e malvagi essa esercita di fatto il più alto influsso sulla vita umana, che scorge in essa la manifestazione visibile delle migliori speranze ultraterrene, la meta della sua nostalgia. A questa teoria si collega infine la spiegazione del volto della luna. Nel più grande degli abissi ombrosi, annuncia Silla, vengono raccolte tutte le anime, per dare o ricevere soddisfazione per ciò che ognuna ha commesso o sofferto. Degli altri due abissi, detti lunghi, l'uno è rivolto verso la terra, l'altro verso il cielo; in essi vengono condotte le anime quando si preparano alla discesa o alla risalita. Qui trova la propria conclusione il sistema saturnio.

Il fenomeno che gli interlocutori di Silla hanno cercato invano di chiarire dal loro punto di vista puramente fisico ha ricevuto la sua soluzione nel sistema mistico il cui segreto gli antichi possedettero grazie a una rivelazione originaria divina. Plutarco affianca questi due punti di vista senza pronunciare un giudizio determinato sul valore dell'uno o dell'altro. E però si intende che egli, che altrove dichiara espressamente la propria iniziazione ai misteri, qui come negli altri suoi scritti attribuisce alla concezione religiosa una giustificazione autonoma, assolutamente indipendente dai risultati della ricerca naturale meramente fisica. Pitagora e i suoi seguaci dimostrano che la libera ricerca nel campo delle scienze esatte non è affatto incompatibile con il mantenimento di una fede tradizionale; infatti, entrambe queste direzioni dello spirito umano sono state rappresentate all'interno della sua scuola. L'armonia tra questi punti di vista spesso in lotta fu raggiunta grazie al giudizio esatto sul rapporto tra la verità divina e l'opinare e il ricercare umani. Se quella è la rivelazione di un mistero che riposa in dio e che per essere inteso interamente esige una somiglianza con lui che nessuno possiede, ma che ognuno deve cercare di ottenere, questi sono, secondo la concezione della stessa scuola, il risultato di spiriti finiti, in vario modo offuscati e sempre limitati nei loro organi come nei mezzi della ricerca, e perciò incerti, mutevoli e così

frammentari che secondo Platone<sup>1</sup> tutte le generazioni future, nonostante ogni progresso, troveranno sempre nuovi errori da correggere. E infine questo esercizio dell'ingegno può ben essere tollerato e perfino favorito, finché i limiti del sapere umano e di quello divino non vengano misconosciuti o mescolati in maniera inammissibile. Il sistema astronomico professato dal Silla plutarcheo e, assieme a lui, da tutta l'antichità, era stato già sorpassato da tempo dalla ricerca. Infatti, contro la rappresentazione dell'immobilità della terra al centro del tutto, già all'inizio del terzo secolo avanti Cristo Aristarco di Samo aveva insegnato la rotazione del nostro pianeta attorno al sole, connessa con quella attorno al proprio asse, e poggiando su questa teoria aveva intrapreso a risolvere le difficoltà presentate dalle orbite irregolari dei pianeti in modo più soddisfacente di quel che fosse possibile accettando l'ipotesi dell'eccentricità delle sfere e degli epicicli; è noto anzi che alcuni tra i pitagorici più antichi, come Iceta di Siracusa, Ecfanto e Filolao professarono la stessa concezione, e quindi sostanzialmente il sistema copernicano. E però la più antica scienza sacra degli astri non ne fu scossa. La stessa scuola che si procacciò altissimi meriti per aver perfezionato la dottrina del cielo e del mondo e averne fondato i principii scientifici tenne fermo con fede immutabile a quella concezione che essa considerava come rivelazione originaria divina e che aveva posto come fondamento del proprio sistema delle cose ultime. Plutarco non poteva disconoscere che un punto di vista come quello di Aristarco distruggeva dalle fondamenta tutte le idee tradizionali sull'essenza e il futuro dell'uomo; e però non solo non esita a concedere la parola alla scienza umana accanto alla rivelazione divina, ma neppure a pronunciare un giudizio di condanna su Cleante per aver esortato i Greci a processare per empietà Aristarco in quanto spregiatore della religione e violatore della sacertà del mondo.

Queste idee sul rapporto tra rivelazione e ricerca e tra fede e scienza guidano l'impostazione dello scritto di Plutarco, che lascia così riconoscere chiaramente il modo di pensare pitagorico. Ed esse assicurano anche alla sua opera un eterno interesse spirituale. Le mirabili rappresentazioni tra le quali entrambe le concezioni, quella della scienza profana e quella sacrale, si muovono, hanno perduto da un pezzo la loro validità, e il sapere e la fede di quell'epoca sono diventati un nulla. Ma il problema del rapporto tra le due funzioni dello spirito oggi come in quel remoto passato rimane lo stesso. Anzi, esso si pone con tanto maggior forza in primo piano quanto più impetuosamente oggi la trasformazione delle nostre opinioni

sulla natura e la legge fondamentale dell'universo si scaglia contro il contenuto di una fede tradizionale. In quanto monumento religioso, il vaso di Canosa conosce soltanto il più antico sistema cosmico, quello sacrale. Esso non presenta il punto d'arrivo dell'astronomia scientifica, ma la fede rivelata, e corrisponde quindi alla parte dello scritto di Plutarco rappresentata da Silla. La consonanza di queste due opere è così perfetta che, nonostante i tre secoli che le separano, sembrano fatte una per far comprendere l'altra. Ancora una volta è posta in rilievo la visione fondamentale elementare. La rivelazione saturnia di Silla conosce soltanto i corpi cosmici, non le figure divine popolari, soltanto un naturalismo monoteistico, non la dispersione dell'antropomorfismo. Se le figure correnti della teologia volgare e i miti a esse connessi sono talvolta menzionati, ciò accade o per giudicarli dall'altezza di un punto di vista più originario o per sostituire le inferiori concezioni della fede popolare con la maggior purezza della propria dottrina. In tutto ciò che viene rilevato su Demetra, Core, Persefone, l'Ermete celeste e quello ctonio, su Ecate, Ilizia e Artemide, sulle Parche Atropo, Cloto, Lachesi e sui demoni, i Dattili, i Coribanti, i Trofoniadi, su Pitone, Tizio, Tifone ed Endimione è palese lo sforzo di appianare il contrasto che separa la considerazione saturnia di dio e del mondo dalla mitologia volgare ellenica mediante una diversa interpretazione delle popolari figure di questa nel senso delle proprie idee; una tendenza che l'orfismo pitagorico persegue sempre, fin dal suo primo apparire, contro la sensualizzazione della religione nei canti di Omero, e alla quale riuscì perfino di produrre una riforma della maggior parte dei culti nello spirito mistico della propria concezione, assieme più originaria e più profonda. In più luoghi Plutarco si difende dall'accusa di empietà, alla quale era esposto un simile capovolgimento della teologia volgare. È significativa la sua opposizione al rimprovero per cui al rilievo dato nel culto alla luna conseguirebbe necessariamente uno svilimento della terra e del sacro elemento demetrico; una disputa alla quale deve la propria origine l'indicazione da parte degli orfici della luna come terra eterea o uranica, derivata dallo stesso Pitagora, e poi il trasferimento delle isole dei beati nella luna e nel sole, come insegna un noto acusma [sentenza] pitagorico,<sup>2</sup> e infine quello dell'Elisio e dell'Antiterra sulla luna.

Solo ora possiamo valutare in tutto il suo significato l'intenzionale rifiuto di ogni antropomorfismo nell'immagine canosina. È il vero contrassegno del misticismo pitagorico, che da un lato respinge la teologia ellenica, meramente esteriore, come falsificazione della religione antica, dall'altro la tollera soltanto allo

scopo di innalzare se stesso e i propri seguaci al di sopra di essa. L'ipotesi di Plutarco dell'esistenza di una rivelazione originaria che risale a molto prima dello sviluppo della gremità non è quindi un'invenzione del cheronense. La considerazione della mitologia asiatica, nella quale io includo quella egizia per la sua comunanza ideale soprattutto con quella indiana, ma anche con quella caldea e persiana (una affinità dovuta a una stessa origine, e che ovunque del resto rinvia a una più remota rivelazione), mostra al di là di ogni possibile dubbio che la dottrina planetaria sviluppata da Silla, in quanto fondamento di un sistema di fede più ampio, spinge le proprie radici ai primordi dello spirito umano; ed è parimenti incontestabile che gli scritti religiosi cartaginesi che Silla nomina di proposito come fonte si colleghino tramite il loro nesso fenicio proprio a quella dottrina originaria asiatica il cui sviluppo caldeo ci viene presentato come una rivelazione del grande demiurgo Bel-Saturno. Per il vaso di Canosa ne risulta una relazione con la più antica cerchia ideale dell'Oriente, che caratterizza del resto il pitagorismo facendone apparire il fondatore come uno dei più importanti mediatori tra Oriente e Occidente. Nella cerchia figurativa del vaso apulo noi osserviamo quindi il sistema cosmico-planetario che era destinato a servire come sostrato a tutte le religioni cresciute da una radice asiatica. Nessun altro monumento può aprire una prospettiva così ampia.

## 2 SOMNIUM SCIPIONIS

Tra gli esegeti del vaso funerario canosino Cicerone ha il secondo posto. Se Plutarco ci ha illustrato principalmente il significato cosmico-mistico della luna, il sogno di Scipione si eleva oltre gli spazi planetari nella regione del più alto e puro etere, l'elemento degli spiriti immortali, e spiega in modo più completo di qualsiasi altro scritto le strane forme che costituiscono la parte superiore del nostro monumento. Dal posto di vedetta più alto, dalla Via Lattea circondata dall'igneo etere e da questo scaturente a forma di *circus*, il più giovane Scipione contempla gli spazi dell'universo giù fino alla terra, che giace come un punto insignificante nell'immensa profondità. Ma l'impianto dell'universo gli viene spiegato dal suo padre adottivo, al quale si affiancano come spiriti immortali Paolo e Lelio. Anche qui ascoltiamo dunque la rivelazione di un mistero. Un crescente stupore prende Emiliano durante il sogno. Sopraffatto dalla grandezza dello spettacolo inconsueto, il suo sguardo cerca sempre di nuovo la terra, alla quale lo incatena il suo corpo

mortale. Ma sempre di nuovo l'Africano solleva il suo intelletto alla considerazione dell'ultraterreno e delle relazioni di un più elevato ordinamento delle cose. Questa opposizione si sviluppa in tre direzioni, conformemente con la dottrina del plutarcheo Silla e con le idee del nostro vaso funerario. In primo luogo viene mostrata nel sistema cosmico, poi viene riconosciuta nell'essenza dell'uomo e infine viene utilizzata per l'esistenza terrena. Su tre gradini viene costruito un edificio dottrinale unitario che abbraccia la vita cosmica e umana. La cosmologia fisica ne forma la base, la psicologia il gradino di mezzo, mentre l'ultimo corrisponde al sistema etico, che noi designamo come l'applicazione alla morale della teoria cosmico-psichica. La perfezione artistica dell'opera ciceroniana impediva una divisione troppo sistematica di queste tre sfere ideali. Essa si mostra più nel contenuto delle idee che nella forma e nell'ordinamento. Per noi invece è determinante solo la trasparenza dell'analisi. Perciò esponiamo in primo luogo i principii dottrinali della cosmologia fisica.

La rivelazione di Scipione scompone il tutto in nove sfere, le sette planetarie e poi una più elevata e una inferiore, e tutte, eccettuata quest'ultima, sono pensate come sfere vuote e trasparenti, *globi* [sfere] oppure *orbes* [cerchi], e secondo la testimonianza di Cedreno e di Giovanni Lido vengono chiamate anche firmamenti. Dall'alto verso il basso l'ordinamento gerarchico è il seguente. Nel luogo più elevato appare il cielo delle stelle fisse, *globus caelestis* [sfera celeste] o *caelum aplanus* [cielo non errante], che include in sé, tiene assieme e governa tutte le altre sfere più basse. A esso è fissata la schiera degli astri eterni, sferici; è la manifestazione più pura dello spirito divino, un mare di fuoco che splende di luce eterea naturale, propria e assolutamente pura. Dal suo mezzo si innalza in forma di *circus* la galassia, di colore bianco, sede degli spiriti immortali prima della loro discesa e dopo la loro risalita dai mondi inferiori. Sotto il cielo delle stelle fisse si accampano le sette sfere dei pianeti, prima quella di Saturno, poi quella di Giove, piena di salutare fulgore, poi quella di Marte, dai bagliori rossastri e terribile, e nella posizione mediana il sole, il principe dei corpi luminosi, lo spirito del cosmo e perciò anche la sua guida, così potente per la sua grandezza da inondare tutto di luce. Lo seguono come compagni Venere e Mercurio, mentre il luogo più basso è destinato alla luna, il più materiale e il più piccolo fra i corpi celesti, l'unico che prenda a prestito la propria luce, il limite delle cose celesti e l'inizio di quelle corporee. Fin qui domina la legge dell'essere uranico, eternità, essenza non caduca e quella forza innata del movimento proprio con la quale i corpi celesti tradiscono

la loro natura divina; fin qui si estende l'etere, che si distingue dall'atmosfera sublunare per la superiore purezza e il movimento più agile. Nel regno della nona sfera, la più bassa, tutto muta. Immobile, la terra giace nel più profondo abisso, piccolissima di fronte alla potenza dei corpi celesti e incommensurabile con la loro grandezza, regno della morte, incapace di generare alcunché di divino o di conservare ciò che riceve dall'alto, il corpo più denso, che trascina giù a sé ogni cosa per la legge della gravità. Chi respira aria terrena è mortale, chi etere è immortale, secondo la dottrina del pitagorico Filostrato.<sup>3</sup> Nonostante questa diversità, tutte le sfere sono legate tra loro indissolubilmente da una catena. La loro molteplicità forma un'unità, che viene annunciata nell'armonioso canto cosmico degli spiriti perfetti. Tutte le sfere uniscono le loro voci. Solo la terra, in quanto immobile e non divina, non è in grado di produrre suoni. La sua sfera è al di fuori dell'armonia celeste. Ma delle sfere uraniche due sono equivalenti, le due scorte del sole Venere e Mercurio, e così l'accordo dei mondi è composto da sette note. L'altezza e la profondità del suono sono determinati dalla velocità della rotazione. Il suono più chiaro è generato dal *caelum aplanēs* [cielo non errante], il più divino di tutti i cerchi e perciò il più veloce, il più alto, il più puro. I suoni più bassi sono emessi dai globi planetari, che fanno una corsa opposta alla rotazione del sommo cielo delle stelle fisse, cioè da occidente a oriente. Per tutti la velocità è uguale, solo è diversa la lunghezza dell'orbita, e del pari diversa, ma secondo le leggi delle proporzioni, è la distanza dell'uno dall'altro, in modo che anch'essi soddisfano pienamente le condizioni di un'armonia eternamente uguale. La nota più profonda e grave è prodotta dalla sfera lunare, la più vicina alla terra, che ha l'orbita più breve e anche per questo di nuovo si annuncia come il confine tra due mondi. Sul modello di questa armonia delle sfere poggia ogni musica. Nel canto e nel suono della cetra lo spirito umano si innalza alla propria origine. Ma poiché il suono è il prodotto del movimento, e questo a sua volta è conseguenza e prova della divinità, l'armonia cosmica, così come il perfetto numero sette, che unisce ogni cosa e in essa domina, diviene la più pura espressione della divinità del cosmo uranico, alla cui sommità il *caelum aplanēs* rappresenta lo stesso sommo dio.

Fin qui giunge la parte fisica della rivelazione del sogno. Troviamo in essa una consonanza con l'impianto dell'immagine canosina che aumenta di significato per la contemporaneità dei due monumenti. Nell'uno come nell'altro una concezione puramente elementare, il rifiuto di qualsiasi antropomorfismo, l'opposizione alla fede popolare fatta di immagini; nell'uno come nell'altro, la

divisione della sfera uranica da quella sublunare e l'esclusione di questa da ogni partecipazione all'eterna divinità di quella; nell'uno come nell'altro, l'accentuazione della legge del movimento, della rapida, armonica, ininterrotta rotazione nella quale si manifesta l'intima, autonoma pienezza di vita dei corpi celesti. A questo si aggiunge l'importanza che Cicerone attribuisce alla divisione spaziale secondo altezza e profondità. Poiché ciò che è più puro occupa necessariamente la posizione più elevata, e ciò che è impuro per la legge di gravità cade sul fondo, e l'universo in generale è ordinato secondo la scala della pesantezza, il *caelum*, in quanto più affine alla divinità, deve essere rappresentato sulla sommità del vaso, mentre la luna, come feccia, *faex rerum divinarum*,<sup>4</sup> va raffigurata sul bordo inferiore. Poiché inoltre soltanto la figura circolare è perfetta e corrisponde all'essenza della divinità, anche la forma degli astri può essere rappresentata solo come cerchio. In particolare, il *caelum aplanēs* viene descritto da Cicerone in un modo che corrisponde assolutamente alla raffigurazione plastica del vaso. Lo vediamo separato dalla inferiore zona planetaria da una fusaiola particolare, ridotta, poiché non solo esso si distingue dalle altre otto sfere per la più alta purezza e divinità, ma mostra anche la propria peculiare natura con la direzione della sua rotazione (la σφαῖρα κινουμένη [sfera mobile] dell'antica astronomia). Ora, poiché i due moti sono opposti, come insegnano anche il locrese Timeo e Gemino nell'*Isagoge*, il *caelum* si sviluppa nel vaso verso la parte posteriore, mentre il sole e i pianeti corrono in avanti. Tutto infuocato è rappresentato questo sommo cielo delle stelle fisse, per cui non trova accoglienza una divisione dell'etere e del *caelum aplanēs* che sarebbe contraria alla dottrina caldea. Dalle fiamme esce la galassia, uno spazio a forma di *circus*, bianca come il latte e circondata da raggi infuocati: fenomeni che sono stati ripetuti quasi alla lettera nel linguaggio figurativo del vaso. *Summus ipse Deus* [lo stesso sommo dio] è chiamato in Cicerone il *globus caelestis arcens et continens ceteros* [la sfera celeste che cinge e contiene le altre], così come l'etere viene considerato l'organo proprio della divinità e, secondo la dottrina del Timeo platonico, solo nelle stelle fisse si trova la conoscenza immediata della natura del tutto e dell'idea divina che in esso si esprime. Di qui la figura triangolare delle linee infuocate, accanto alla quale la riproduzione degli astri apparve inessenziale, poiché nessuno di essi ha un movimento proprio separato dalla rotazione dell'intera sfera. In esatto collegamento alla descrizione di Cicerone, Macrobio indica con ancor maggiore precisione il rapporto tra il cielo delle stelle fisse e il sole. Il primo contiene la parte più pura dell'etere e

una pienezza di luce propria, non derivata, che poggia intera con il suo fuoco sulla sfera solare (*quae tota cum igne suo sphaerae solis incumbit*). Anche questo si riconosce nell'immagine. Infatti il chiarore che il sole riversa sullo spazio planetario non raggiunge il più elevato fuoco etereo, che appare come un regno autonomo di luce. Anche la mescolanza e il mutamento dei colori sono propri esclusivamente del regno del sole, che include una salita e una discesa, e sono invece estranee al sommo etere, eternamente uguale, in cui abita, immutabile, il dio stesso. Nell'ordinamento dei sette pianeti non si può invece riconoscere la stessa concordanza, ma piuttosto una diversità. Se infatti la posizione centrale che la visione onirica, d'accordo con l'accezione caldea, quella prevalente tra i pitagorici e quella della tarda antichità assegna al sole tra i tre pianeti superiori e i tre inferiori come loro nocciolo e origine non è mantenuta nell'immagine vascolare, il motivo è la sua consonanza con la concezione egizia, che accorda al sole in quanto usiarca il posto più alto, perfino al di sopra del cielo delle stelle fisse, e lo considera come il più puro dei corpi celesti, il più impuro di quelli eteri, e quindi come anello di congiunzione di entrambi. La consonanza della cosmologia di Scipione con le immagini del vaso funerario va quindi considerata, nonostante questa diversità, come perfetta, e il sistema è in ogni sua parte quello orfico-pitagorico, legato da ultimo al modo di considerazione egizio.

Ci rivolgiamo ora alla seconda parte della dottrina scipionica delle sfere, alla dottrina dell'anima, in cui il legame del sole con il supremo cielo delle stelle fisse e la sua galassia apparirà in piena luce. Di fronte allo svolgimento che la psicologia ha in Silla, quella di Cicerone appare manchevole e molto frammentaria. Né la tripartizione dell'essere umano né la dottrina, su di essa fondata, della duplice morte e della finale riunione di ognuna delle tre parti con il suo elemento originario hanno trovato una presentazione sistematica, e altrettanto poco viene approfondita la valenza mistica della regione mediana psichico-lunare. Viene trattata invece solo l'essenza della più elevata parte costitutiva del nostro io, del puro spirito. Ancora una volta, in questa parte suprema della dottrina psichica, la rivelazione di Scipione è incomparabilmente più esatta e compiuta di quella di Silla, e perciò è tanto utile per la comprensione della parte più enigmatica del nostro vaso quanto lo scritto di Plutarco lo è stato per il significato del volto della luna. Secondo l'accezione di Cicerone, concorde con Pitagora, lo spirito, in quanto parte più alta della natura umana, deve necessariamente aver origine dalla suprema sfera del cosmo, dal purissimo etere luminoso, e perciò come questo deve essere non solo immortale ma



anche perfettamente uguale a dio, e sempre animato dallo sforzo di ritornare alla purezza del suo elemento originario. Questo è il nesso generale, dal quale risulta immediatamente la natura e la determinazione della galassia. Infatti questo spazio separato che sporge dal mare di fiamme dell'etere è il luogo degli spiriti divini prima della loro discesa e, nuovamente, dopo il loro ritorno. Cicerone non aggiunge in che modo accada la discesa e la risalita. Macrobio lo integra in questo punto ricordando due porte che limitano la Via Lattea. Sono le *portae Solis* [porte del Sole], destinate ad aprire la via tanto al sole nei due solstizi (queste feste così importanti in tutte le religioni di fondamento astrale) quanto agli spiriti eterei al loro ingresso nel mondo inferiore e al loro rientro da esso; per cui una ha il nome di porta degli uomini, l'altra di porta degli dei, cioè degli spiriti divini degli uomini (la ἀνόδου πύλη [porta del ritorno] di Proclo). In tale completezza contempliamo nel vaso funerario la dottrina psicogonica. L'artista di Canosa non ha solo raffigurato l'etere con la galassia, ma ha anche attribuito a questa le due porte grazie alle quali essa compie il proprio incarico, e ha inoltre dato una posizione ai tre spazi tale da rendere evidente da un lato il loro rapporto con il sole, dall'altro il nesso con l'igneo etere. A Pitagora viene attribuita l'opinione per cui il regno della pura divinità verrebbe abbandonato dallo spirito già al suo ingresso nella porta del sole, e perciò il campo plutonico non abbraccerebbe solo la cerchia terrestre ma perfino gli spazi planetari, la cui opposizione al cielo delle stelle fisse si annuncia nel moto contrario e la cui purezza, decrescente con l'abbassarsi degli spazi via via inferiori, circonda necessariamente gli spiriti in discesa di un velo sempre più materiale. Cicerone invece fa tralasciare dal suo Scipione tutti i gradi intermedi, non tanto per rifiutarli quanto piuttosto per indicare il contrasto degli estremi in tutta la sua asprezza. In modo immediato si confrontano la zona più alta e quella più bassa, il puro etere e la pesante, immobile terra, l'immortale spirito divino e il fragile corpo, e in tal modo, senza anelli intermedi, appaiono come potenze in lotta che combattono affinché sia sciolta la loro forzata comunità. Nello spirito, che scaturisce dal cielo, la terra accoglie un elemento estraneo, che essa non può né trattenere né produrre; il corpo dal canto suo è così totalmente opposto all'essenza originaria dello spirito da poter essere considerato soltanto come suo carcere, anzi addirittura come sua tomba. Scipione fonda su questa conoscenza la parte suprema della propria rivelazione, la dottrina del vero rapporto tra l'esistenza terrena e quella ultraterrena. Ciò che sulla terra vale come vita, è morte, e ciò che è considerato morte è vita.

Di qui l'eterna nostalgia dell'uomo per la liberazione dalle sue catene, il cui scioglimento spetta però solo al loro fabbro; di qui, anche, la gioia per la vittoria dello spirito che sfugge al proprio carcere, alla quale la sacra leggenda orfica dona quest'espressione entusiastica:

Se, lasciato il corpo, salirai al libero etere,  
sarai immortale dio, incorruttibile né più mortale.<sup>5</sup>

Rispetto alla teoria di Silla, nella concezione di Scipione l'interna unità della dottrina naturalistica, cosmica e psichica, appare in minor rilievo, ma anche qui non può non essere riconosciuta come idea guida. Per questo motivo, i due sistemi coincidono essenzialmente nella rappresentazione del destino futuro dell'anima. Cicerone, come Plutarco, insegna il ritorno finale dello spirito all'altezza dalla quale è disceso nel mondo corporeo; entrambi riconoscono come immortale soltanto la parte costitutiva più pura dell'uomo, che chiamano *animus*, *mens*, νοῦς [spirito]. Il corpo è considerato l'elemento impuro e l'origine del male, lo spazio tra la terra e la luna come il luogo dell'espiazione dei malvagi, che solo dopo lunghissime sofferenze possono accedere alla voluttà dell'esistenza più elevata.

Su questo si fonda ora la terza parte, nella quale la psicologia cosmica si innalza a teoria morale. Nella visione onirica di Scipione non meno che nell'orfismo pitagorico la dottrina della virtù occupa il posto più alto. Essa è lo scopo ultimo di tutta la trattazione. Come lo scritto sulla vecchiaia si conclude con una splendida descrizione della prossima vita immortale, così il sistema psichico-cosmico del mondo chiude i libri della *Repubblica*. È stato accolto in essi solo perché con il suo contenuto etico può generare quel nobile entusiasmo per il divino senza il quale a nessuna comunità è concesso di durare. Sebbene Cicerone segua qui l'esempio di Platone, che unisce alla *Repubblica* il *Timeo*, e indulge generalmente allo spirito pitagorico che tentò di fondare sullo stesso sistema di fede il rinnovamento di uomini e stati degenerati, egli sa però dare alla sua descrizione il marchio indelebile della romanità. Se l'Ateniese fa presentare la propria dottrina da Er, figlio di Armenio, appartenente all'oscura preistoria della Panfilia, il Romano sceglie come organo dei suoi moniti un suo compatriota, il più grande del periodo più grande, come teatro dell'avvenimento l'Africa, che doveva portare il destino del mondo a una decisione, e come ascoltatore quell'Emiliano in cui riconosciamo il punto di svolta della Repubblica romana. Paolo, Lelio, Massinissa, i Gracchi completano il quadro dell'epoca. In questa veste ogni cosa è storia,

ogni cosa è presa dai rapporti positivi di un determinato momento, e similmente anche il contenuto delle dottrine etiche non solo è rivolto totalmente allo Stato, ma è adattato inoltre al carattere dell'epoca e della stirpe degli Scipioni, e altrettanto però alle tragiche circostanze nelle quali lo scritto sulla repubblica fu composto. Senza escludere le virtù puramente contemplative, Cicerone, fedele all'essenza di Roma, esalta però in special modo quella civica, la *πρακτικὴ ἀρετὴ* [virtù pratica]. I doveri verso la patria sono per lui i più alti, più ancora di quelli verso gli amici e i parenti. Al loro adempimento egli promette la corona dell'immortalità nel più alto spazio celeste. Un particolare onore è poi riservato ai reggitori dello Stato. Immagini della divinità, sono essi stessi dei e in quanto tali riservati al pieno godimento della beatitudine divina nello spazio più alto del cielo, nella galassia. Qui troneggiano, separati da tutti gli altri, Romolo, Paolo, Scipione, Lelio: una raffigurazione alla quale anche Manilio dà un'espressione entusiastica. Il loro compito di dominatori corrisponde all'essenza della zona superiore del cielo, che abbraccia e governa tutte le altre, e lo stesso ordinamento statale corrisponde, secondo una concezione orientale trapiantata a Roma, al cosmo uranico, che in esso si rispecchia. Per questo, le virtù dell'uomo di stato sono assolutamente di tipo divino. Soltanto il fascino della perfezione deve accenderlo d'entusiasmo. Che cosa valgono, presso i Celesti, la gloria terrena e l'opinione degli uomini? Questa è insignificante, breve la loro memoria, folle e stravolto il loro giudizio, e l'intero globo è così insufficiente che nella mano dell'uomo indiato sembra una palla per giocare. Perfino l'esempio degli uomini più illustri vale poco; la vera virtù segue soltanto il loro modello originario, la divinità. Ma più in alto della gloria della conquista sta il consolidamento dell'ordine interno. Dopo la distruzione di Cartagine e di Numanzia, Emiliano deve compiere l'opera più grande, quella della nuova fondazione della sconvolta repubblica, e deve qui dispiegare come dittatore tutta la pienezza del suo spirito divino. Vediamo come in Cicerone la dottrina etica venga alla fine identificata interamente con la vita politica e la storia di Roma. Per questo si differenzia dalle diateche [testamenti, scil. spirituali, N.d.C.] dei pitagorici, i cui precetti etici non si rivolgono ai vertici della società ma a ogni cuore umano. Nonostante questa diversità, la consonanza della visione di Scipione con i principii fondamentali dell'orfismo pitagorico e con il suo edificio dottrinale tripartito è perfetta, e trova così una nuova conferma la nostra precedente affermazione per la quale ciò che di più elevato l'antichità ha prodotto nasce da una sorgente orfica.

Cinque secoli dopo Cicerone, all'epoca di Teodosio il giovane, Macrobio ha chiarito quella parte del sogno che, contrapponendola a quella storica, chiameremo filosofico-speculativa. Nel suo commentario la dottrina delle sfere e la psicologia orfico-pitagoriche, spogliate di quelle particolari relazioni con la repubblica e la storia di Roma con cui Cicerone le intesse con tanta arte, vengono presentate in tutte le loro parti e illustrate con l'aiuto degli scritti neoplatonici, composti a partire dal terzo secolo. Questo procedimento, più volte censurato e rifiutato dalla cosiddetta ricerca critica sull'antichità come falsificazione acritica del pensiero di Cicerone, è ora giustificato splendidamente dal vaso di Canosa. Vediamo infatti come la teoria uranica del sogno ritorni in un monumento di età anteriore ad Annibale, e come questo dal canto suo coincida in tutti i punti essenziali con le spiegazioni di Macrobio, in modo tale che le tre opere si diano la mano attraverso i secoli che le separano. L'importanza del neoplatonismo e dei suoi rappresentanti più tardi per l'illustrazione di monumenti funebri precristiani non potrebbe trovare una conferma più convincente. Ciò che essi presentano poggia su opere precedenti in gran parte perdute, che a loro volta si basavano sulla ricca letteratura della scuola pitagorica, della quale pure non sono rimasti che miseri resti; e la sapienza pitagorica a sua volta poggiava sull'antichissima speculazione naturalistica dell'orfismo originario, del quale Pitagora viene espressamente indicato come discepolo e rinnovatore.<sup>6</sup> Così, una tradizione religiosa ininterrotta giunge dai primordi della civiltà antica fino all'epoca di quell'ultima battaglia che nelle più pure e profonde idee dell'antichità sperò di trovare i mezzi per sconfiggere l'avanzata della nuova religione. Né qui né altrove ci è concesso di contemplare il fiume della vita antica alla sua sorgente. Solo l'ultimo tratto del suo corso ci è accessibile. Ma, se disdegnamo di attingere anche a questo, derubiamo noi stessi e distruggiamo l'unico mezzo di comprensione che il tempo annientatore ci ha risparmiato. Macrobio e il monumento di Canosa condannano insieme tutta quella critica moderna che è solita cercare il proprio vanto nello sventato rifiuto degli scritti dei pensatori più tardi.

### **3 PORFIRIO. DELL'ANTRO DELLE NINFE NELL'ODISSEA**

Le osservazioni sviluppate fin qui otterranno una nuova conferma dal terzo scrittore che vogliamo presentare come esegeta del monumento canosino, Porfirio, l'allievo di Plotino nato in Siria nel

233. Lo scritto *Dell'antro delle Ninfe nell'Odissea*<sup>7</sup> fa parte di quegli esperimenti mediante i quali il neoplatonismo e il neopitagorismo tentarono di interpretare le figure e i miti della teologia popolare nello spirito del misticismo orfico antico, e di farle concordare con il contenuto delle proprie dottrine. Abbiamo visto esempi di questo tentativo nello scritto di Plutarco. Vi abbiamo trovato una pluralità di figure divine spogliate del loro significato volgare e trasformate in portatrici delle dottrine segrete dell'orfismo. Anche alcune concezioni omeriche vi erano spiegate nello stesso senso. Ma questo procedimento, al quale è strettamente legato il carattere prevalentemente esegetico della letteratura neoplatonica, appare più diffuso soltanto nell'età successiva. Porfirio può esserne considerato il principale rappresentante, avendone anche più diritto dei fondatori della scuola, Plotino e Ammonio, per l'estensione della sua erudizione. Le sue opere *περὶ ἀγαλμάτων* [*Dei simulacri degli dei*] e *περὶ Στυγός* [*Dello Stige*], a giudicare dai compendi che ne possediamo in Stobeo e nella *Praeparatio evangelica* di Eusebio, sono del tutto pensate e scritte in questo spirito allegorizzante. Nelle *Questioni omeriche*,<sup>8</sup> relative all'Iliade, questo punto di vista poté esercitare minore influenza: con tanto maggior decisione esso viene utilizzato per l'Odissea, un poema che secondo l'accezione di Porfirio deve essere compreso, nella sua interezza come nelle sue singole parti, come il rivestimento favoloso di visioni religiose, come un'esposizione simbolica delle idee prime sull'origine, il destino e la finale destinazione dell'uomo. Nello stesso spirito pensarono Numenio e Cronio, al cui consenso Porfirio si riferisce espressamente, e lo stesso spirito è testimoniato da numerosi monumenti sepolcrali dei luoghi e tipi più disparati, che scelgono i destini, i dolori e le gioie dell'eroe per esprimere idee mistico-religiose e che, almeno in parte, appartengono decisamente a un'epoca molto anteriore; nello stesso spirito, infine, si servirono dei miti di Odisseo i seguaci del Cristianesimo, come è dimostrato a sufficienza da una scultura nelle catacombe, dalla testimonianza di Massimo di Torino e infine dalla *Spiegazione morale delle avventure di Odisseo*,<sup>9</sup> che venne pubblicata sotto il nome di Porfirio ma fu scritta nel quattordicesimo secolo da Niceforo Gregoras. Pare che la grande opera sull'Odissea non sia stata terminata. Possediamo solo l'interpretazione dell'antro delle Ninfe di Itaca, ma in essa abbiamo un'esposizione completa del modo di pensare neoplatonico. Questo scritto è doppiamente importante per noi in quanto esso, nella descrizione omerica, riconosce proprio quella parte della dottrina di fede orfico-pitagorica che il vaso tombale di Canosa rappresenta con le sue immagini e gli scrittori che abbiamo confrontato prima

illustrano compiutamente. È il misticismo cosmico-psichico la fede a partire dalla quale Porfirio cerca di spiegare i singoli aspetti della descrizione poetica. Il contenuto del suo commentario può quindi essere diviso in due parti. La prima contiene la dottrina neoplatonica dell'anima, e l'altra le prove che essa sta alla base della descrizione omerica come suo modello religioso originario. L'analisi che segue rispetterà questo doppio punto di vista e, a partire dal secondo, risponderà anche alla domanda su quanto sia da approvare o da rifiutare l'interpretazione offerta da Porfirio.

La dottrina psichica del platonico appare come segue. Al suo centro viene posto il dualismo di un moto discendente e di uno ascendente: mediante quello l'anima dalla sfera più alta, nella quale ha origine, si affretta verso la generazione nel mondo corporeo della terra; mediante questo essa ritorna nel grembo della divinità dopo aver compiuto l'esistenza terrena. Due porte aprono l'accesso a ciascuna di queste vie. Sono le porte del sole, l'una volta verso il nord, in corrispondenza del solstizio d'inverno, sotto il segno del Capricorno, l'altra verso il sud, nel punto del solstizio d'estate, sotto il segno del Cancro. Tra le due porte, delimitata da esse, si estende la galassia, che manifesta con il suo colore, bianco come il latte, la sua destinazione a luogo di nascita dell'anima e inizio della regione della generazione. Al di sopra di questo spazio c'è la volta del cielo delle stelle fisse, al di sotto la zona celeste dei pianeti, che ruotano in senso opposto a quello della regione superiore. Ogni sfera imprime nell'anima che la attraversa il contrassegno della propria essenza, in modo che Psiche alla sua nascita riunisca già in sé gli influssi di tutte le zone del cielo e sia unita da un legame di affinità a ognuna di esse. Prima vien dato rilievo alla zona più alta, di Saturno, poi a quella vicina di Giove, infine alla luna, la cui importanza come regione dell'anima, nel senso sviluppato da Plutarco, viene riconosciuta anche qui. Per la nascita finale dell'anima all'esistenza terrena la sfera lunare ha una tale importanza da portare essa stessa il nome di una delle due porte, quella destinata alla discesa. La configurazione del corpo è un'opera propria di Psiche, il vestito che essa stessa si tesse, nel quale la sua arte creatrice trova piena espressione. Alla discesa corrisponde la risalita. Questa, attraverso la «porta degli immortali», conduce nuovamente nella regione originaria, alla fonte della luce, al sole, che proprio per questo viene considerato come la seconda porta, quella degli immortali. Ma di questa promessa si rallegrano soltanto le anime pure, gradite al dio, intatte dalla seduzione della materia. Quelle che si sono macchiate di colpe ne pagano invece il fio con un lungo errare, finché anch'esse,

purificate, vengano riaccolte nella loro prima patria. In questo sistema vediamo la psicologia fondata sulla cosmologia e la concezione puramente elementare delle forze naturali dominare come nella figurazione vascolare e in Plutarco, Cicerone e Macrobio. L'edificio dottrinale viene completato dalla teoria dell'origine delle cose dall'elemento poseidonico, che nell'immagine canosina con lo stesso significato chiude in basso la volta celeste. Dalle acque primordiali traggono nutrimento e sostentamento tutti i corpi uranici, anche il sole e la luna; da esse ha parimenti origine l'anima,<sup>10</sup> e infine ogni generazione terrestre, poiché esse portano in sé il germe di tutte le cose. Questo cosmo, dalle due porte psichiche fin giù al fondo originario oceanico, è il regno del mutamento e della natura eternamente ondeggiante tra divenire e tramontare, ed è perciò zona plutonica, come la rappresenta Pitagora. Immutabile ed eterna rimane solo l'intelligenza divina, che deve essere pensata al di sopra del tutto, come Atena nata dal capo di Zeus. Come ultima parte della dottrina appare in Porfirio, come nella sacra leggenda di Pitagora, in Plutarco e in Cicerone, l'applicazione alla morale del sistema cosmico-psichico. Essa si fonda sul rapporto tra le due esistenze nelle quali guidano le due porte del sole. Ciò che noi chiamiamo vita, è morte, ciò che morte, vita. Noi viviamo la morte dell'anima, moriamo la sua vita. Sensualmente affascinante appare, all'ingresso nella generazione, il cosmo, e però la materia della quale esso è formato è soltanto un'oscura prigioniera, alla quale l'anima volentieri sfugge nuovamente. Alla morte corrisponde il dolce miele, alla vita l'amara bile: due materie il cui impiego nei sacrifici poggia su questa relazione. Chi vuole essere saggio cede volentieri ciò che di più caro possiede per vivere solo dell'osservazione delle cose divine, poiché chi pensa Dio non può pensare ad altro. Fin qui giunge la psicologia tripartita di Porfirio. La sua consonanza con le idee orfiche seguite da Plutarco, Cicerone e dall'immagine di Canosa non ha bisogno di ulteriori prove. È talmente perfetta che Macrobio poté accogliere nel proprio commentario l'essenziale dello scritto sull'antro delle Ninfe e tradurre anzi la dottrina delle due porte del sole e della galassia, quindi la parte più importante per la spiegazione della forma del vaso.

Il tentativo di ritrovare nella descrizione di Omero questo intero sistema è condotto da Porfirio come segue. Il platonico vede l'immagine del cosmo nel quale si compie la generazione dell'anima nell'antro, la cui cavità al tempo stesso tenebrosa e amabile è intesa come espressione del fascino del mondo sensibile, legato all'oscurità della materia, e la cui roccia foggata

artisticamente viene intesa come simbolo del dogma del rapporto tra la forma e la materia come è sviluppato ad esempio dal locrese Timeo. Le due porte del sole attraverso le quali si compie il *nasci* [il nascere] e il *denasci* [il morire] sono le due aperture attraverso le quali Omero fa discendere i mortali o fa transitare gli immortali. All'alto valore dell'elemento poseidonico alluderebbero le brocche per mescere e le anfore, le Naiadi e il rilievo dato alle acque sempre zampillanti nell'interno dell'antro, e infine la stessa collocazione nella baia di Forco. L'anima è riconosciuta nelle Naiadi alle quali il santuario roccioso è dedicato, e la sua incarnazione avviene sui telai ai quali le dee tessono meravigliose vesti purpuree, dove la pietra viene intesa come simbolo delle ossa e il peplo purpureo come il rivestimento di carne che si genera dal sangue. La purezza della vita come condizione per il ritorno all'immortalità sta nelle api, che costruiscono il loro alveare pieno di miele dentro le anfore. Questa bestiola appare a Porfirio, come la Naiade che tesse, come simbolo dell'anima, ma dell'anima santificata che entra nella generazione con l'innocenza di una sposa, esegue tutti gli ordini del mistero e perciò, simile al suo modello, ritorna infine in patria. Il miele è per lui il segno della sobrietà, dell'incorruttibilità e della dolcezza della morte. Al tempo stesso Porfirio utilizza questa parte della descrizione omerica come indizio della natura psichica della luna; poiché infatti Apis indica l'anima e insieme la luna, ne consegue ovviamente l'affinità di entrambe. Il nostro scrittore collega al racconto omerico tutte le altre parti del suo sistema cosmico-psichico. La potenza e l'eternità dell'intelligenza divina stanno per lui nell'albero di ulivo che si erge sempre verde con la sua ampia ombra in capo alla baia, vicino all'antro, un vero albero della vita e della conoscenza, affine all'elemento di quel Forco che viene annoverato dalla teogonia orfica tra i rampolli delle prime nozze cosmiche. Come portatore delle dottrine morali gli appare invece Odisseo. Le sue peregrinazioni e gli affanni decretatigli da Poseidone sono l'immagine delle prove che attendono le anime macchiate di colpe, che solo dopo lungo tempo possono cancellare ogni ricordo dell'esistenza male impiegata. Se poi l'eroe, restituito alle sponde della sua patria, depone tutti i ricchi doni del re dei Feaci nell'antro delle Ninfe e sceglie, invece di uno sfarzo regale, le misere vesti del mendicante, questa decisione nell'anima di Porfirio diviene il simbolo dell'autosuperamento che forma l'inizio della sapienza. Se infine, paziente, spogliandosi della nullità delle cose esteriori, si consiglia con Atena all'ombra dell'ulivo, qui si vede il modello di quell'abbandono alla divinità che forma l'unico godimento dell'uomo conscio della propria origine e della propria



destinazione. In tal modo, nessuna parte della psicologia neoplatonica rimane senza un corrispondente simbolo omerico. Ogni cosa viene intesa nel senso mistico della dottrina di salvezza orfico-pitagorica, e il risultato finale viene usato per giustificare l'impiego più generale dello stesso tipo di spiegazione per l'intera Odissea.

Arriviamo così alla domanda conclusiva, alla quale abbiamo già accennato. Il misticismo simbolico fatto valere dal platonico del terzo secolo dopo Cristo è stato introdotto con un atto d'arbitrio nella descrizione omerica o vi era già contenuto originariamente? Porfirio si ribella con forza all'accusa di interpretazione arbitraria. La sua esposizione rivendica una completa indipendenza dall'influsso di idee favorite soggettive, anzi tutto il suo sforzo è indirizzato a portare le prove della genuinità e dell'originarietà del simbolismo da lui sviluppato. Dopo aver dimostrato che l'ipotesi di una finzione arbitraria, puramente poetica è inconciliabile con alcuni singoli aspetti, egli inizia a raccogliere per ogni simbolo, dalle manifestazioni e dalle forme di altri, in particolare asiatici, della cerchia religiosa e mitologica persiana e perfino di quella mosaica, la prova del loro impiego antico, al di là del campo ellenico, e del loro significato originario. Per restare alle descrizioni più importanti, questo accade per le relazioni dell'antro con il cosmo, delle due porte con la discesa e l'ascesa dell'anima (qui vengono ricordate anche le porte planetarie dei Caldei e dei Persiani), del cratere e delle anfore con l'elemento originario poseidonico, delle Naiadi, delle api e del miele con le diverse attività e proprietà dell'anima, della pietra con le parti costitutive solide del corpo, della tessitura e delle vesti con la formazione dei corpi terreni, e per tutti questi punti con l'impiego di un'erudizione quale tra i platonici dell'epoca si può trovare solo negli scritti di Porfirio. La domanda originaria si muta ora in questa, equivalente: È riuscita bene al nostro autore la produzione delle prove? E a questa domanda rispondiamo con un deciso sì. Non solo l'impianto dell'antro delle Ninfe ci appare talmente inconciliabile con il presupposto della licenza poetica da rendere necessaria l'ipotesi di un'idea di base sacrale: anche il contenuto religioso-simbolico delle singole immagini è stabilito esattamente e coincide con le concezioni più antiche. Chi negasse questo svelerebbe la propria ignoranza dei modi del pensiero e dell'espressione delle stirpi primeve, quali si sono depositati, ancor oggi riconoscibili, nei culti e nei miti dell'antichità soprattutto asiatica ed egizia. Ogni singola dimostrazione di Porfirio potrebbe senza fatica essere rafforzata e integrata da numerose prove. L'accusa di uso arbitrario

dell'interpretazione può colpire lo sfruttamento, talvolta davvero eccessivo, di salde verità simboliche fondamentali, ma non certo queste stesse. Esse rimangono inattaccabili nel loro contenuto essenziale, nonostante alcune argomentazioni troppo artificiose e alcuni paragoni del tutto esteriori ed estranei alla più remota antichità, quali la storia del simbolismo mostra però ovunque e soprattutto nei suoi periodi più tardi. Ma se le singole parti costitutive dell'antro delle Ninfe sono intese giustamente e secondo lo spirito degli antichi, allora anche l'idea religiosa generale del suo impianto non può essere diversa da quella esposta da Porfirio. Arriviamo quindi al seguente risultato. Il sistema cosmico-psichico che Porfirio condivide con Macrobio, Plutarco, Cicerone e l'immagine funeraria di Canosa non è stato introdotto arbitrariamente nella descrizione omerica, ma era contenuto originariamente in essa. Esso forma l'idea sacrale costitutiva del suo impianto, spiega i fenomeni più appariscenti della sua dotazione e dona al tutto un nesso spirituale che non può mancare neanche alla finzione poetica. È come dire che Omero si riferì a un modello di epoca precedente. Che abbia conosciuto egli stesso un santuario di questo genere o che ne abbia trasferito da altri canti la descrizione nel proprio poema epico, resta comunque certo, cosa che anche Porfirio pone spesso in rilievo, che la psicologia cosmica del misticismo orfico con il simbolismo che le è proprio, quale è delineata nell'antro delle Ninfe a Itaca, deve la propria origine all'epoca preomerica e a quel sistema religioso elementare asiatico che abbiamo trovato in Plutarco come rivelazione originaria saturnia. Tali residui di mondi, culti, civiltà e simboli più antichi ricorrono in entrambi i poemi, e non sono sfuggiti a Timeo di Locri, che sottolinea con determinatezza il riferimento del poeta ionico a visioni religiose anteriori alla sua epoca, né a scrittori più tardi, come Clemente alessandrino e Tzetze,<sup>11</sup> e, quando si valuti con esattezza il rapporto di ognuno di essi con il passato, sono non meno che sbalorditivi. Ad alcuni esempi addotti da Creuzer si affiancano le descrizioni della Licia e soprattutto dei Feaci, entrambe – come ho mostrato in scritti precedenti – colme delle idee, dei costumi e dei culti misterici di quella cultura preellenica che ebbe il proprio centro religioso e perciò spirituale nel più antico orfismo e nelle sue scuole sacerdotali di canto.

Così, lo scritto di Porfirio conferma nuovamente quanto abbiamo notato sull'importanza della letteratura neoplatonica quando abbiamo trattato del commento di Macrobio. La conoscenza della più antica speculazione religiosa, portata dall'Oriente in Occidente, deve essere attinta soprattutto a esso, poiché, in consapevole

opposizione con l'esteriorizzazione sensuale della religione nei canti di Omero e con la teologia volgare ellenica su di essi basata, Porfirio ritornò a essa nel tentativo di puntellare il declinante paganesimo mediante l'approfondimento e il rinnovamento delle sue idee più pure. Come nel corso circolare dello sviluppo storico la fine ritorna all'inizio, così anche la storia della speculazione religiosa e filosofica dell'antichità nel suo ultimo poderoso dispiegamento dimostra la stessa legge. Per quanto la speculazione neoplatonica possa superare in vuote fantasticherie gli sforzi filosofici del mondo moderno, le visioni fondamentali dei suoi pensatori così entusiasti, gravi, profondi e ricchi di idee sono quelle dell'epoca originaria e di quel mondo preellenico alla cui cerchia ideale l'esatto e cauto Aristotele riconduce in generale la speculazione greca. Il senso assolutamente mistico, simbolico e interamente volto al misterioso legame tra il terreno e il celeste che contrassegna l'orfismo neoplatonico e neopitagorico in tutte le sue produzioni, secondo lo spirito dei suoi fondatori, non è affatto, come suole considerarlo un'opinione scolastica tradizionale radicalmente errata, il marchio della degenerazione di un'epoca tarda e decaduta: è piuttosto l'impronta caratteristica della più remota antichità e della sua fede ricca di presagi, entusiastica e dominata solo dal tutto e da un onnicomprensivo sentimento del divino, una fede che gli stadi successivi dello spirito umano con il loro pensiero analitico rivolto all'esistenza terrena e alla ricerca particolare seppelliscono, finché il bisogno di un più profondo appagamento religioso e una nostalgia ancora più forte non riconducano infine nuovamente a essa. Per la cosmologia uranica e il sistema mistico di fede che su di essa si fonda, questo processo di sviluppo è particolarmente chiaro e anche espressamente testimoniato. Infatti, non solo l'astronomia viene chiamata, corrispondentemente alla verità storica, *πρεσβίστη φιλοσοφία* [antichissima filosofia] in senso teologico, ma Aristotele<sup>12</sup> afferma anche, con espresso riferimento ai corpi celesti e alla loro divinità, la convinzione che il pensiero indirizzato a essa è nato da una rivelazione originaria sia scomparso e che soltanto più tardi, basandosi sui pochi resti lasciati da una remotissima antichità, sia stato riprodotto e riscoperto. In realtà, l'importanza religiosa del cosmo uranico risalta particolarmente in due periodi, all'inizio e poi di nuovo alla fine del mondo antico. L'epoca di mezzo, durante la quale alle stirpi greche è affidata la guida della storia e che per questo noi consideriamo solitamente come la fioritura classica della vita antica, ha distrutto, mediante la dispersione delle figure divine, la direzione dello spirito all'universale e al cosmico, e si è preclusa

così la comprensione e il sentimento di essi. Ma le loro tracce si mantennero nelle dottrine e nei culti misterici, che restarono sempre molto più memori dell'idea uranica e cosmico-elementare di quanto lo fossero i culti esteriori degli dei dell'Olimpo pensati nella loro umanità omerica. A questi resti per molti versi morti di una fede originariamente viva, ricca di intuizioni e onnicomprensiva Pitagora collegò la propria riforma culturale, attinta alla più antica tradizione orientale, e provocò in tal modo una rigenerazione della vita religiosa e spirituale dell'Occidente che fino alla fine dell'antichità portò a sempre nuove fioriture e sulla quale soprattutto poggia ogni speculazione più tarda e, assieme al misticismo, ogni ricerca esatta. Non può essere infatti misconosciuto, e anzi viene più volte sottolineato da scrittori biblici e pagani come la considerazione dell'ordine della casa celeste di dio sia particolarmente adatta a innalzare lo spirito dell'uomo e ad avvicinarlo alla conoscenza di un dio creatore al di sopra del mondo, e a sviluppare in tal modo nel modo più ricco la vita religiosa e intellettuale; e per questo la santificazione pitagorica del senso della vista e la visione dell'astronomia come la vera e più alta σοφία [sapienza], e dell'ἀστρονομικώτατος [il più dotto in astronomia] come σοφώτατος [il più sapiente] in senso religioso deve essere considerata una profonda verità. Non fa parte del nostro compito seguire a uno a uno i riferimenti spirituali che Pitagora, Platone e i loro seguaci offrono alla cosmologia orfica, e le elevate dottrine che essi deducono dall'armonia delle sfere per l'armonico sviluppo del microcosmo umano. È sufficiente dire che il principio fondamentale della nostra origine celeste e della divinità della nostra stirpe, la ἀθανάτη ἀρχὴ θνητοῦ ζῶον [l'immortale principio dell'animale mortale],<sup>13</sup> questa consacrazione dell'intera esistenza, risultò necessariamente dalla loro considerazione del cosmo come supremo e ultimo pensiero: una conquista cui l'opposta fede di alcuni popoli antichi e di alcune scuole antiche e moderne può solo donare maggior luce. Di fronte a essa, possiamo trascurare le strane forme di cui la devozione degli antichi si compiacque, e tutto ciò che di bizzarro troviamo in Plutarco, Cicerone, Macrobio, Porfirio e nel linguaggio figurale del vaso canosino. Sacrifichiamo il rivestimento: decisivo è l'elemento spirituale, e questo, nonostante la sorprendente mescolanza del più alto realismo con un perfetto idealismo, è ciò che di più elevato l'uomo possa raggiungere con le proprie forze. Assolutamente di casa nell'etere, la dottrina cosmico-psichica presentata dal nostro vaso si abbeverava solo di aure celesti, che l'opprimente caligine terrestre non può intorbidare. È vero che apparentemente essa

sottopone l'uomo alla violenza cieca del fato naturale, assumendo come principio la dipendenza del suo essere dalle grandi potenze cosmiche. Ma questa legge di necessità domina solo i due stadi inferiori della sua natura composta, il corpo e la pienezza di vita animale indicata come anima. La terza e più alta delle parti che lo costituiscono è altrettanto elevata sopra la sfera, priva di volontà, del cosmo, quanto il divino etere nel quale è la sua origine. Nello spirito, quindi, possediamo la potenza dell'autodeterminazione, proprio come la divinità dalla quale proveniamo. La scelta tra bene e male appartiene all'uomo, che sa per questo di essere responsabile di ogni sua azione. La dottrina del giudizio futuro, in quanto parte integrante, assolutamente necessaria di una considerazione speculativa sulla natura e sull'uomo, è tra le conseguenze del sistema, che proprio mediante essa manifesta il proprio riconoscimento della libertà del volere accanto alla connessione cosmico-astrale della natura, nello stesso modo in cui Platone la incorpora nel sistema planetario del suo veggente panfilio.

Per questa sua impostazione, la fede che abbiamo considerato diviene uno sprone alla lotta e alla vittoria. Non richiede una tranquilla stasi e un ottuso quietismo, ma l'incessante ginnastica dello spirito, un eterno sforzo di perfezionamento sia sul piano morale sia su quello intellettuale. Infatti l'uomo, proprio perché nella sua triplice composizione partecipa di tutti gli elementi del cosmo e il mondo lo tocca in tutti i suoi lati e unisce in lui tutti i contrasti, è in grado di afferrarli tutti e di comprenderli a fondo. Su questo poggia il libero spirito che compenetra la storia dei popoli che seppero mantenersi all'altezza dell'antica dottrina, su questo il vantaggio che il pitagorismo recò alle stirpi umane dopo il suo trapianto in Occidente. Infatti esso pone lo stimolo della vita nell'azione spirituale, proprio come il culto dionisiaco, mai sazio di materia e fango, lo pone in quella sensuale del fallo. Non è spezzato il filo lungo il quale la personalità scende nel finito, ma sempre la divinità tiene legata a sé la creatura nel suo nocciolo. Di qui deriva il rifiuto di innalzare a dogma l'eternità delle pene infernali e di contrapporre alla condanna assoluta una altrettanto assoluta beatitudine. Per il pitagorismo il destino futuro di tutti gli umani sta all'interno di questi estremi, ognuno dei quali fiaccherebbe ugualmente il coraggio necessario per la lotta. Morte e colpa perdono il loro aspetto spaventoso per ogni mortale, anche per il più colpevole, poiché ognuno presto o tardi sarà nuovamente partecipe della propria purezza originaria. Per questo la religione pitagorica è nel senso più pieno *ars bene vivendi et bene moriendi*

[arte di vivere bene e di morire bene], una definizione in cui siamo autorizzati infine a sintetizzare l'idea funeraria del vaso di Canosa.

### III

## IMPORTANZA DEL VASO DI CANOSA PER L'ILLUSTRAZIONE DI ALTRI MONUMENTI FUNEBRI

### INTRODUZIONE

Dagli scrittori torniamo ora ai monumenti. Se le opere di Plutarco, Cicerone, Macrobio e Porfirio ci hanno introdotti nella pienezza ideale della raffigurazione celeste di Canosa, ora ci sorprenderà una ricchezza di diverso genere. Conosceremo la molteplicità di raffigurazioni simboliche di cui quella stessa professione di fede seppe rivestirsi. Il monumento di Canosa è l'unico che rappresenti organicamente il sistema cosmico-psichico dell'orfismo pitagorico in tutta la sua ampiezza. Ma molti altri attingono le proprie immagini alla stessa dottrina e sanno rendere sensibili le idee della stessa religione o in forma abbreviata, frammentaria, o in raffigurazioni più generali e perciò più enigmatiche. Tutti questi monumenti hanno nel vaso di Canosa la chiave per la loro comprensione. Riconoscendolo come loro guida ottengono la loro giusta attribuzione religiosa e, con essa, un significato ideale che spesso è assolutamente sproporzionato rispetto al loro valore artistico. Fa parte dell'essenza del naturalismo speculativo che abbiamo illustrato che in ogni suo singolo aspetto si ripeta l'idea del tutto, in ogni suono si percepisca l'intero accordo. Infatti, l'orfismo non conosce bisogno più profondo e non accentua nulla più che ἐν τὰ πάντα καὶ χωρὶς ἑκαστον [che tutte le cose siano Uno, e ogni singola lo sia separatamente],<sup>1</sup> l'unità dell'essere e della volontà divina nell'individualità separata. Per questo agli antichi riesce di richiamare alla memoria dello spirito, mediante il segno più semplice, la ricchezza dell'intero sistema. Anche quando dovremo considerare simboli e immagini poco appariscenti, resteremo sempre legati alla grande dottrina alla quale è dedicato il vaso di Canosa. Per valutare i monumenti tombali antichi abbiamo quindi una misura ideale, che deve essere considerata quella

suprema in questo come in ogni altro campo, e che in particolar modo per monumenti di natura religiosa deve essere l'unica decisiva.

Il naturalismo sul quale poggiano i culti antichi ha trovato la propria espressione più elevata nel sistema cosmico dell'orfismo pitagorico, e questo a sua volta ha trovato la forma più pura nel vaso di Canosa. Confrontate all'altezza spirituale di una tale immagine, tutte le altre fedi e tutti gli altri monumenti funebri appaiono come costruzioni inferiori, più sensuali, che si estendono come una catena di monti più bassi ai piedi di un ghiacciaio alpino. Sotto l'influsso dello sviluppo bacchico del mistero orfico, le rappresentazioni dell'esistenza ultraterrena assumono forme più materiali. La fede in una seconda vita perfetta non è estirpata, anzi essa forma il vero centro, lo scopo ultimo di tutti i culti misterici, accomunati da questa stessa idea; la sua espressione figurativa colma i sepolcri e anzi cerca, con crescente ostentazione, di mostrarsi su tutte le specie di monumenti; ma l'idea uranica viene offuscata oppure scacciata interamente da una palingenesi intesa secondo le leggi della natura animale. Vediamo il cielo e le sue immagini, affini all'eternità, scambiati con la terra e i simboli della vita tellurica, il centro di ogni pensiero spostato nell'idea della generazione fallica naturale e perfino gli augusti simboli del sistema cosmico-uranico sviliti in sensuali relazioni sessuali. L'arte ha celebrato questo ciclo di immagini con tutti i suoi mezzi. Ma il fascino sensuale di una forma perfetta non basta a ricompensare per il decadimento dell'idea, né la tecnica più raffinata può donare al monumento più orgoglioso un valore che esso non possieda nel più elevato campo dello spirito, quello della dottrina religiosa. Con questo monito, l'immagine vascolare pitagorica solleva l'archeologia sepolcrale alla dignità di una disciplina ideale e la protegge da ogni sopravvalutazione di punti di vista subordinati, ai quali la frequentazione di monumenti artistici induce tanto facilmente.

Il vaso di Canosa ci assicura quindi un doppio guadagno. Ci dona la chiave per intendere una serie di immagini che appartengono allo stesso sistema cosmico e inoltre ci fornisce la giusta unità di misura per giudicarne altre che in grado maggiore o minore sono lontane dalla pura idea uranica. Il compito di questo capitolo è quindi il seguente: dapprima si occuperà dei simboli che nelle rappresentazioni cosmiche del nostro vaso rivestono la fede nell'immortalità, poi dei simboli sensuali del mistero bacchico e del progressivo declino dell'idea religiosa nel mondo delle tombe; infine, raccoglierà i risultati delle osservazioni compiute in alcuni



principii generali, sulla base dei quali cercherà di determinare sia il compito dello studio dei sepolcri sia il modo migliore di assolverlo.

## 1 DIMOSTRAZIONE DELLA STESSA DOTTRINA IN UNA SERIE DI SIMBOLI E IMMAGINI

Tra i simboli che rappresentano il destino ultraterreno dell'anima secondo l'idea puramente uranica dell'orfismo pitagorico, i giochi del circo hanno il primo posto. Nella corsa delle bighe e delle quadrighe, nell'impianto e nella dotazione del circo l'antichità riconosce una copia dei pianeti e della legge suprema del mondo uranico. Questa dà allo spettacolo un significato religioso, un riferimento alla determinazione ultima dell'anima, e ne innalza l'immagine a uno dei più profondi e puri simboli funerari. Il frequente impiego sui sarcofagi romani è scaturito dalla più alta idea religiosa ed è assolutamente libero da ogni allusione al ceto, a una passione o al destino terreno del defunto. Il dipinto vascolare di Canosa e i giochi del circo sono diversi soltanto nella forma dell'espressione figurativa, ma non nell'idea. Essi sono accomunati inoltre dall'impiego di due tra i più significativi simboli orfici, l'uovo e il delfino, che generalmente caratterizzano le immagini circensi sui sarcofagi. Una esposizione esatta di tutti i particolari si trova nel mio *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*,<sup>2</sup> la cui idea di fondo trova ora piena conferma dal vaso di Canosa.

Sulla stessa idea cosmico-planetaria poggiano i sillabari, più volte osservati come ornamento di pareti e vasi nei sepolcri, i quali mediante le varie associazioni delle sette vocali<sup>3</sup> con le diverse consonanti indicano, in un simbolismo familiare alla più remota antichità, i sette pianeti e le loro mutevoli posizioni reciproche. Alcune delle testimonianze più significative sono riunite nel mio *Saggio*,<sup>4</sup> sulle orme degli autori antichi. Esse mostrano come il simbolismo delle lettere dell'alfabeto sia vicino all'idea dell'armonia delle sfere e quindi alle immagini che le sono dedicate, e indicano inoltre, accanto al riferimento mistico-astrale, il suo nesso con la parte più elevata della dottrina psichica, facendoci così riconoscere, inopinatamente, la teoria del vaso canosino. Dove autori moderni non seppero trovare altro che un'allusione ai primi esercizi dei fanciulli o una testimonianza della forte impressione che l'introduzione della scrittura fece sulle popolazioni d'Italia,<sup>5</sup> gli antichi riconobbero l'idea dell'immortalità nella sua più pura accezione uranica.

In modo più semplice che con i due simboli ora considerati la

dottrina cosmico-psichica del nostro vaso viene rappresentata per mezzo della *sphaira* [sfera], dell'immagine dell'universo pensato in perfetta forma circolare (ἡ παντὸς σφαῖρα [la sfera del tutto]). L'intera pienezza ideale del sistema uranico si collega quindi a questo simbolo cosmico, che è divenuto immagine dell'elevazione del defunto nel regno delle sfere planetarie, e quindi simbolo dell'immortalità nella sua accezione più pura. Le tradizioni scritte degli antichi non sono meno eloquenti dei numerosi monumenti, quasi tutti funerari. Il riferimento al cosmo nelle sue supreme, immutabili sfere, si rivela nel mito di Zeus fanciullo cui la balia, Adrastea, che fu molto in onore presso gli orfici, costruisce quella bella palla con la quale egli gioca nella grotta idea, e poi nell'altro mito del favore richiesto da Afrodite Urania all'onnipotente Eros, al quale la regina del cielo offre la palla,<sup>6</sup> e infine in quello di Dioniso fanciullo, tra i cui giocattoli la palla ha il primo posto. Nel racconto di Apollonio la palla lanciata da Urania descrive una linea di fuoco nell'atmosfera, come una stella, e in un frammento di Saffo ha un colore rosso igneo: in tali raffigurazioni il significato cosmico originario è evidente. Secondo Pausania essa è un attributo nelle mani di una Ninfa che adorna accanto a Plutone, Dioniso e Core un santuario di Giunone, la regina del cielo: un nesso che poggia sul significato psichico delle Ninfe, così come l'abbiamo trovato in Porfirio.<sup>7</sup> Il monumento funebre dell'auriga di Pelope, Sfero, e la sacra isola trezenia di Sferia si collegano al significato cosmico delle corse dei carri e a quello dell'oceano e sono frammenti della stessa teoria, che dalla patria asiatica fu trapiantata, assieme alla dottrina psichica che su di essa si poggia, nelle regioni dell'Occidente. Che così si entri nel misticismo orfico è dimostrato dalla sfera attribuita a Orfeo, dalla poesia sulla morte di Lino, dall'importanza della palla e del gioco della palla nelle regioni in cui il culto orfico è notoriamente più diffuso, a Sparta, a Lesbo, in Lidia e nell'isola dei Feaci di Nausicaa (alla quale viene attribuita l'invenzione della palla),<sup>8</sup> e ancora dall'accoglimento, più volte testimoniato, della sfera tra i simboli più sacri del mistero bacchico.

A causa della sensualità di questa dottrina, l'idea cosmica dalla quale era scaturita l'antica relazione della palla con Eros, il grande demone volto all'eterna conservazione dell'idea della creazione, soggiacque a una concezione svilita, che però non riuscì mai a far dimenticare l'elevatezza dell'idea originaria. In particolare sui monumenti funerari vediamo la concezione più bassa e sensuale sottoposta come sfondo a quella cosmico-psichica. Nell'immagine di un vaso della *Magna Graecia* citato in Millingen, la raffigurazione della palla scagliata da Eros è accompagnata dalla scritta: IHΣAN

MOI TAN ΣΦΙΡΑΝ. Essa ricopre la colonna funeraria sulla quale la fanciulla invitata al gioco poggia il suo braccio destro. «Mi è stata gettata la palla», cioè: «Io sono chiamata all'immortalità nelle supreme sfere del cosmo», un'idea la cui gravità si riflette nel contegno della figura. Sotto il lieto gioco si cela la più alta speranza del mistero. In altre immagini manca la spiegazione, ma l'idea rimane la stessa. Il più vicino è il vaso napoletano citato da Gerhard, *Vases grecques relatifs aux mystères*, tav. 11, intitolato *Jeu du ballon*. In una accezione e presentazione diversa si trova l'immagine vascolare delle *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, tav. 61, la cui didascalia non sembra neppure intuire il nesso ideale delle figure. A essa si collega il vaso della collezione Lamberg, t. 2 tav. 29. Il sarcofago di Mindia Procilla a Ravenna<sup>9</sup> mostra due Amorini come fanciulli alati ai lati dell'iscrizione. Uno getta la palla, l'altro è pronto a riceverla e a rilanciarla. Ma neppure così abbiamo esaurito le elaborazioni artistiche di questo simbolo. Un vaso originario dell'Italia meridionale, ora nella mia collezione, reca l'immagine di una donna intenta a far rimbalzare a terra la palla e a darle in tal modo maggior slancio. Nella sinistra, regge una ghirlanda. Non ha compagni nel suo gioco. Tutto l'interesse è concentrato sulla sfera e sul suo veloce allontanarsi in volo dalla terra, l'immagine dell'ascesa dell'anima. La stessa cosa vale per il vaso della collezione Lamberg, t. 1 tav. 47, tra i più significativi di questa classe. Questa idea trova nuova espressione in due monumenti funerari lontani tra loro. Su un vaso di Avignone è rappresentata una donna seduta che gioca con tre sfere. L'ara di Septumia Spica a Mantova mostra invece un uomo che nel suo esercizio con sette palle dimostra l'abilità di un giocoliere. L'autore del commento, Giovanni Labus, del quale mi è caro il ricordo, assicura che ancora ai suoi tempi a Milano di tanto in tanto si esibivano artisti del genere.<sup>10</sup> Ma non spiega come una simile rappresentazione abbia conseguito un significato funerario, e per quale motivo inoltre le sette palle potessero sembrare una opportuna allusione al nome di Septumia. Ricordiamo infine le raffigurazioni tombali citate da Winckelmann,<sup>11</sup> il cui significato il famoso esegeta è però ben lungi dall'esaurire.

Innumerevoli sono le immagini vascolari (alle quali si affiancano quelle di alcune are funerarie romane) in cui la sfera compare da sola, come un simbolo che viene impiegato autonomamente. La troviamo ora sui gradini di una stele funeraria, ora in una mano, sulle ginocchia, in grembo a un miste, oppure come ornamento di una veste, o come libera aggiunta ad altre rappresentazioni di contenuto mistico (tra le quali l'immagine vascolare Lamberg, t. 1

fig. 7, merita di essere segnalata per il nesso con l'uovo mistico), e in questo caso spesso ripetuta due, ma anche cinque o sei volte. Tra queste numerose raffigurazioni possono esserci sufficienti le quattro immagini riprodotte in Stackelberg, *Gräber der Hellenen* tav. 43, Gerhard, *Mysterienvasen* tav. 4, Dubois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques* t. 2 tav. 8, Lenormant, *Elite céramographique*, 1 tav. 16. In tutte queste figure sono tracciate due linee circolari incrociate attorno alla cavità della sfera. Così Apollonio<sup>12</sup> descrive la sfera di Zeus. L'orfico Proclo vi scorge l'anima del mondo che compenetra l'universo. I quattro scomparti in cui si divide il cerchio sono colmati in diversi modi, ora da un punto, ora da stelle in forma di croce, più spesso da triangoli inscritti l'uno dentro l'altro, esattamente corrispondenti alla conformazione dell'etere nel vaso di Canosa. Come molti dei simboli più importanti, anche la sfera di terracotta viene trovata frequentemente nei sepolcri, e spesso è impiegata come forma di un vaso. Un vaso policromo del nostro ipogeo ha una forma perfettamente sferica, e così anche un vasetto della mia collezione, sulla cui sommità si vede la rana, dal noto riferimento bacchico. Non sono rare, infine, in Etruria, le steli funerarie che recano in cima una sfera; quelle della necropoli prenestina sostituiscono la forma tonda con una più ovale, e questo passaggio si spiega con il significato mistico-cosmico dell'uovo.

Tra i monumenti non sepolcrali, il vaso misterico d'argento dei reperti di Bernay<sup>13</sup> è il più istruttivo. Il nesso dell'uovo e della lira spezzata con la sfera, come l'importanza che viene attribuita nell'immagine a quest'ultima, non ci lasciano dubbi sull'idea misterica e sul suo riferimento all'esistenza uranica. Questa elevatezza ideale ha cagionato il passaggio del nostro simbolo al Cristianesimo, ai cui monumenti funebri non sono estranei motivi orfici. L'importanza della sfera nelle feste ecclesiastiche è mostrata da Sidonio Apollinare, *Epist.* 5, 17, ma particolarmente dal gioco della palla che, secondo la testimonianza di Millin, i chierici della cattedrale di Auxerre solevano praticare ancora nel quindicesimo secolo. A Pasqua, giocato nel coro della chiesa, esso mostra il proprio tradizionale riferimento all'immortalità della futura esistenza celeste anche sotto il dominio della nuova fede.

Abbiamo dedicato una trattazione approfondita alla sfera perché il suo significato cosmico spiega una pluralità di simboli molto diffusi, in particolare il cerchio e i circoli paralleli, il gioco del cerchio, il disco, la ruota, la mela. Secondo un frammento orfico<sup>14</sup> è κύκλου λῆξαι [di cessare dal ciclo] la preghiera dei misti di Dioniso e di Core al fine di partecipare della condizione perfetta e della redenzione da ogni affanno. Questo spiega le due immagini

vascolari della collezione Lamberg, t. 2 tav. 44 e suppl. tav. 6. Il disco si alterna con la sfera in cima a steli funerarie, o appare tenuto da due animali marini o sotto la zampa di un grifone, come sull'ara funeraria di Q. Iulius Earinus a Narbonne. Il cerchio, nelle immagini vascolari, è nella mano di figure di significato mistico, come ad esempio, su un vaso del Louvre, di una donna che è fatta preda da un fauno.<sup>15</sup> Lo vediamo come giocattolo degli efebi in un notevole monumento tombale citato da Cavedoni, *Museo del Cataio*,<sup>16</sup> su un vaso parigino in cui il giovinetto nudo è raffigurato in piedi dentro al cerchio con la bacchetta in mano, su un vaso Campana, dove spinge il cerchio, e un vaso Durand in cui, coronato di mirto, il fanciullo alato è raffigurato mentre volteggia con il cerchio nell'aria,<sup>17</sup> e ancora con Ganimede o la civetta che lo tiene tra i suoi artigli, o nella mano di Eros.<sup>18</sup> Spesso altri segni vicini rimandano a un legame bacchico per cui anche questo simbolo, come la sfera, si abbassò a un riferimento più sensuale, senza per questo far dimenticare quello cosmico. Il disco circonda, più volte ripetuto, una figura femminile alata su alcune lampade funerarie, ed è il gioco di alcune figure bacchiche su un notevole vaso di Chiusi.<sup>19</sup> La ruota, in particolare quella a quattro raggi, condivide con la corsa dei cavalli lo stesso significato cosmico, e diviene pertanto uno dei simboli più sacri delle grandi potenze planetarie, e in specie di Dioniso e dell'Apollo delfico, che nei cinque giovani e nelle due fanciulle iperboree<sup>20</sup> ha come servitori i cinque pianeti maschili e i due femminili; inoltre è connessa dagli orfici con culti egizi e viene rappresentata su monumenti tombali ora ai lati dell'iscrizione, ora tra delfini o scudi amazzonici di significato lunare, ora tra le zampe anteriori di grifoni e Sfingi, o anche, su un vaso misterico,<sup>21</sup> come arredo del palazzo di Plutone. Anche in questo caso non mancano i significati secondari, o i riferimenti afroditici. Ma l'idea cosmica è al tempo stesso la più elevata e la più antica, e nel misticismo orfico è conservata nel modo più puro. La stessa cosa vale, in grado ancora maggiore, per le mele d'oro, che sono nominate accanto alla sfera come simbolo misterico bacchico e quindi come giocattolo del divino fanciullo. Anch'esse sono decadute dall'elevato significato cosmico che loro spetta a simbolo erotico nella mano di Afrodite. Con la palla, la εὐτρόχαλος σφαῖρα [volubile sfera],<sup>22</sup> tutti questi simboli condividono la forma e la facilità del movimento circolare: due contrassegni che, considerati dai testimoni antichi come fondamenti determinanti del loro significato, presentano il cosmo celeste nelle espressioni essenziali della sua divinità e determinano perciò il simbolismo sepolcrale.

Incontriamo in una forma e figura diversa l'idea dell'elevazione uranica nei simboli dello scudo e dello specchio. Lo scudo, al quale Ennio<sup>23</sup> paragona la volta celeste risonante dell'armonia delle sfere, e che noi vediamo nel tempio di Zeus olimpico, offerto da Mummio, e a Roma in quello del dio solare sabino Semo Sanctus, e più tardi ancora dedicato agli imperatori e ai loro affini, a un Tiberio e a un Germanico, in quanto segno di natura divina, è ornato, su un sarcofago romano, dalla Nike alata con il nome del defunto, e più spesso è impiegato per abbellire le pareti laterali. Ma molto più frequentemente ricorre lo specchio. Secondo Lorenzo Lido e Proclo<sup>24</sup> esso è l'immagine dell'etere trasparente e colmo di luce, nella quale la divinità contempla il proprio ritratto più puro per configurare sul proprio modello tutte le cose della creazione, e per questo è attribuito delle potenze celesti, di Era-Giunone, Urania, Atena e Artemide, ma anche di Dioniso, tra i cui simboli misterici il proverbiale Διονύσου ἰάτοπτρον [specchio di Dioniso], che talvolta appare dipinto di rosso nella pittura vascolare, ha un posto molto importante. Sono inesauribili gli impieghi che questo simbolo assume, e non meno varie sono le sue combinazioni con altri simboli dionisiaci affini; ma di queste raffigurazioni spesso ingegnosamente sfumate la base è la suprema idea cosmica nella sua applicazione al campo psichico. Nello specchio di Dioniso l'anima riconosce la sua immagine pura di luce, così come il dio riconosce nell'etere la sua piena bellezza. In questo senso, notato da Plotino,<sup>25</sup> viene ripetuta in alcune pitture l'immagine speculare di colui che si specchia;<sup>26</sup> in questo senso viene donata una bellezza ideale ai tratti del volto; e nello stesso senso, infine, lo sguardo di chi si contempla esprime in vari modi somma attenzione e stupore. In tale bellezza, infatti, si specchia solo ciò che è divino, mentre il lato mortale getta un'immagine distorta.<sup>27</sup> Alla vista della propria superiore purezza, l'uomo si rallegra della morte, come Narciso, il cui mito perciò fu particolarmente adatto a ornare i monumenti funebri. L'idea dell'immortalità psichica si collega in eloquenti immagini con quella dell'elevazione uranica. Così, vediamo una figura femminile con uno specchio e la corona di raggi luminosi mentre viene condotta attraverso l'atmosfera da due Amorini alati, uno maschio e uno femmina.<sup>28</sup> Ma, anche dove lo specchio compare da solo, il suo significato rimane lo stesso. Non solo sui vasi, ma anche nei rilievi funerari esso ricorre frequentemente. Ad Avignone lo vediamo, sotto il busto della defunta, tra il *calathus* [la cestella] e la conocchia, due simboli orfici dei quali conosciamo il riferimento psichico dalle note di Porfirio sulle Naiadi tessitrici. Secondo Muciano,<sup>29</sup> nell'Asia anteriore veniva posto nel sarcofago. In una

tomba ateniese ne sono stati ritrovati non meno di sei. Si confrontino le parole di Macrobio: *ut in multis speculis per ordinem positus vultus unus (sic in universis anima una)* [come in molti specchi posti uno dietro l'altro è visibile un solo volto, così in tutti c'è una sola anima]. Il riferimento a sepolcri femminili è quindi infondato. Su alcuni vasi troviamo lo specchio anche in mani di uomini. Il nesso bacchico è inoltre confermato quasi sempre, al di là di ogni possibile dubbio, dalle figure vicine. A causa sua, l'idea sensuale afroditica domina in vario modo la composizione dei dipinti vascolari. Il segno della purezza immortale dell'anima si abbassa a mezzo di ornamento del corpo. Così, anche lo specchio di Urania diventa il *venereum speculum* [specchio di Venere], e vediamo le grandi regine del cielo, Era prima di tutte, acconciate e imbellettate. Questa visione nell'immagine speculare non contempla più l'anima, ma il corpo nella sua caduca bellezza, quella passeggera *imago et effigies* [immagine ed effigie] che Seneca<sup>30</sup> contrappone al durevole sé e che gli antichi secondo la concezione orfica pensarono e rappresentarono come un abito deposto dopo la morte o come una maschera. Alla fine, anche il più alto simbolo religioso si vede spogliato della sua pura idea. Ma noi non possiamo dimenticare che al di sopra dei contenuti inferiori ci sono quelli più elevati, poiché essi non scomparvero mai dalla coscienza nel mondo misterico dei sepolcri.<sup>31</sup>

Sono intimamente connessi al sistema cosmico-psichico del vaso canosino le raffigurazioni sepolcrali dello zodiaco, delle stagioni, della danza e delle Sirene. Su un sarcofago romano<sup>32</sup> il busto del defunto compare circondato dai segni zodiacali, a ognuno dei quali corrisponde un pianeta. La stessa immagine adorna alcuni vasi funerari<sup>33</sup> ed è collegata a raffigurazioni dell'apoteosi.<sup>34</sup> Le stagioni, molto frequenti assieme alle Ore loro corrispondenti e alle Grazie sui monumenti tombali romani, sono con il loro avvicinarsi sempre uguale la massima manifestazione della legge planetaria, e per questo Platone<sup>35</sup> e gli astronomi le trattano assieme ai grandi ὄργανα χρόνου [organi del tempo]. Delle sette sfere planetarie vien detto che sono state create per formare il tempo, e che perciò come questo sono l'immagine mobile della divinità.<sup>36</sup> In particolar modo, nei dipinti vascolari troviamo la primavera e la sua attesa messaggera, la rondine, e su lampade funerarie l'avvicinarsi degli anni con l'augurio dell'*annus novus*, un'immagine del nuovo futuro aperto dalla morte. Come le Ore compiono il ciclo dell'anno, così il più breve lasso di tempo del giorno è formato dalla successione di tenebre e luce. Anche questo fenomeno uranico viene rappresentato spesso sui monumenti tombali. Troviamo le immagini del sole e



della luna o raffigurate autonomamente o in accompagnamento di altre, ad esempio della formazione degli esseri umani da parte di Prometeo, e per lo più in modo che al tramonto dell'astro notturno corrisponda l'ascesa della luce del giorno. Questa alternanza non viene rappresentata per sé, ma come espressione della legge eterna del mondo uranico e quindi, al pari dei Dioscuri, come immagine dell'eternità, che riconduce sempre di nuovo al suo inizio il κύκλος τῆς γενέσεως [ciclo della generazione]. La *Orchesis* [danza] aggiunge, a quelli già visti, un altro esempio dell'offuscamento di simboli originariamente venerabili a opera di idee di ordine inferiore. Intesa dagli antichi come parte della musica nel suo significato più alto e nata secondo Luciano<sup>37</sup> assieme al cosmo e compagna dell'Eros originario, che viene detto ἐνοποιός in quanto unificatore di tutti gli elementi, secondo gli scritti orfici invenzione di Erato e particolarmente cara alle Muse, nella concezione delle primissime stirpi immagine della ridda celeste, del movimento del cosmo uranico e del suo augusto ritmo, e perciò secondo la notizia di Luciano parte di ogni mistero, e in special modo di quello orfico, il cui fondatore viene indicato come il supremo danzatore, la *Orchesis* sotto l'influenza del culto bacchico decade a espressione della felicità dei beati che entrano nel coro degli immortali, e viene abbassata infine a indicare la gioia sempre più sensuale di un paradiso colmo di voluttà. Alcune immagini recano l'impronta manifesta della brama erotica; altre destano stupore per il carattere affettato dei movimenti di danza e preparano quindi il passaggio a quei difficili esercizi di equilibrio che, eseguiti per lo più da donne, sono frequenti sui vasi dell'Italia meridionale. Platone, infine, nella storia di Er collega le Sirene con la rotazione delle sfere planetarie e con la loro armonia. Il canto dei mondi è per lui canto delle Sirene. Tale concezione, che come altre allegorie platoniche segue simboli religiosi tradizionali,<sup>38</sup> pone l'impiego funerario di questo simbolo in relazione immediata con il sistema cosmico del vaso di Canosa. La dottrina uranica dell'immortalità, che noi vi riconosciamo, deve quindi ritornare nel simbolo sepolcrale, e che questo accada veramente è mostrato in modo decisivo da Plutarco nelle sue indicazioni sull'essenza delle Muse e delle Sirene.<sup>39</sup> La concezione volgare dell'antichità fa risaltare più nettamente l'idea della morte, tanto che nel dodicesimo libro dell'Odissea le Sirene appaiono come l'incarnazione dell'idea del sepolcro, e nel lamento sull'oscuro destino di Proserpina<sup>40</sup> come modello del *threnos*; sui monumenti funerari invece viene più frequentemente messo in risalto il riferimento mistico all'armonia delle sfere e, per ripetere le parole di Plutarco,<sup>41</sup> la paura delle



Sirene provocata da Omero viene dimostrata immotivata. Questo accade particolarmente quando la Sirena viene raffigurata mentre suona la lira tra due colonne ioniche, o, come in un vaso della collezione Blacas, Ermete è presentato tra due Sirene. In un senso più indeterminato vediamo la Sirena con le ali sollevate accanto alla colonna funebre, che essa osserva pensierosa, come su un piccolo vaso della mia collezione, oppure, nella stessa posizione, mentre suona il flauto a due canne, o da sola, come sul frontone di alcune are funerarie romane o in una piccola terracotta. E se in un primo momento possiamo scorgere in questi ultimi impieghi un commovente *memento mori*, anche in questo monito è però depositata la speranza dell'immortalità.<sup>42</sup>

Un ultimo gruppo di simboli il cui significato cosmico non può essere disconosciuto comprende l'uovo, la scala, la collana. Dalle due metà dell'ὠδὸν πρωτόγονον [uovo primigenio] i sistemi asiatici fanno scaturire le due metà del tutto, il cielo e la terra. Su questo riferimento cosmogonico si fonda quello psichico, che concepisce la discesa e l'ascesa dell'anima, l'incarnazione e l'uscita dal corpo, il *nasci* e il *denasci* nel loro intimo nesso come un evento cosmico, e di conseguenza eleva l'uovo a simbolo dell'immortalità uranica, alla più sacra espressione dell'idea misterica orfica diretta all'al di là, e ne causa quindi l'ingresso nel mondo dei sepolcri e nei giochi del circo. La trattazione sulle tre uova misteriche di un'immagine funeraria di Villa Pamphili<sup>43</sup> offre molte prove sull'argomento, che da allora sono ancora aumentate, ma non sono esaurite. Sulla scala, che compare su centinaia di monumenti come simbolo colmo di significati, Wieseler<sup>44</sup> ha dato informazioni che non giungono fino all'origine del simbolo ma restano a un suo senso derivato. L'ascesa e il declino della fortuna umana ripete l'idea originaria cosmica dell'attraversamento da parte dell'anima di tutte le sfere celesti tanto nella nascita quanto nel ritorno alle origini, ma in un'accezione svilita, che ci mostra Afrodite non più nella sua natura uranico-cosmica, ma, come Fortuna, nella sua relazione con il gioco di dadi della vita terrena. Il nostro simbolo ci mostra il suo vero significato nella tradizione ebraica della scala celeste sulla quale gli angeli del Signore scendono e poi risalgono. Il mondo occidentale lo conosce in questo senso soltanto nelle immagini misteriche orfiche, al cui fondamento cosmico-planetario, corrisponde perfettamente. La collana, infine, per molti segni mostra la propria relazione planetaria e la sua origine dal linguaggio figurativo dei sistemi asiatici. Il mito di Armonia dà all'idea originaria un impiego afroditico che la falsa senza però renderla irriconoscibile. Le immagini funerarie, invece, con il frequente impiego di monili a

catena e a collana su figure mistiche mostrano quale ruolo l'orfismo bacchico attribuisse a questi e ad altri simili ornamenti del corpo. Il simbolismo dell'abbigliamento che qui incontriamo è attestato come diffusissimo nel culto dionisiaco e come esercizio orfico. L'idea erotica può talvolta essersi immischiata, ma non ha mai soppiantato quella mistica.

I simboli finora considerati presentano l'idea del dipinto cosmico canosino in forme che gli sono estranee. Un'altra serie di simboli funerari si collega invece più esattamente al modello del nostro vaso. Questa classe di monumenti può essere considerata come una rappresentazione sommaria della cosmologia orfica. Soltanto un singolo aspetto del nostro ciclo pittorico viene posto in rilievo, ma nel frammento c'è il significato del tutto. Tutte le parti del vaso canosino hanno trovato un tale impiego frammentario. Tra le piccole terrecotte funerarie, i cavalli del carro del Sole ricorrono nella stessa forma tronca. Altrettanto frequenti sono l'ippocampo, il delfino, l'uovo, il pianeta Mercurio, connesso al loto, e l'otre stesso, senza ornamenti: monumenti la cui relazione con i sepolcri si radica nel sistema cosmico-psichico della fede orfica e può essere riconosciuta in tutto il suo contenuto spirituale solo a partire da esso.

La luna, invece, ha trovato particolare menzione poiché, in quanto centro della dottrina psichica, è vista come l'elemento dell'anima e l'incarnazione del mistero. Dalla luna i grandi profeti della dottrina orfica derivano la loro rivelazione e ogni loro profezia. Essi designano se stessi come (φασφόρου ἑγγονοὶ Μήνης [figli di Luna portatrice di luce],<sup>45</sup> i mistagoghi come σεληνιακοί [lunari]. In questo senso si è diffusa la raffigurazione della luna sui monumenti funebri. Non l'affinità della notte con la morte, né la «vie nocturne des âmes»<sup>46</sup> o qualche altra locuzione archeologica corrente può bastare a giustificare questo simbolo; soltanto il significato che gli attribuisce il misticismo cosmico esaurisce il suo senso. In questo, però, esso mostra l'immortalità nel suo primo stadio psichico-lunare. Sulla diffusione nel mondo dei sepolcri possano bastare pochi accenni. Per primo ricordiamo un vaso policromo, di forma che imita quella dell'otre, che apparteneva con il nostro alla stessa cella funeraria. Su questo vaso il busto alato della luna ha il posto di maggior rilievo. Invece dei quattro cavalli del sole è raffigurata la biga della luna e, di tutte le immagini dei pianeti, è accolta solo quella di Mercurio con il delfino, mentre tra i cavalli lunari c'è il busto della defunta, più piccolo. Il vaso illustrato da Minervini e già ricordato attribuisce al

volto della luna una forma come di Medusa e ai Tritoni la mezza luna sulla testa, mostrando così in modo abbastanza chiaro il nesso dell'intera rappresentazione con la dottrina psichico-mistica della luna sostenuta da Plutarco. In un'immagine vascolare della collezione Lamberg,<sup>47</sup> Luna viene rappresentata sulla biga, preceduta da Ermete psicopompo. Particolarmente notevole è l'illustrazione che adorna il titolo del secondo volume dei *Vases du comte Lamberg*. Qui, Luna reca sul capo il proprio disco pieno. Il firmamento è coperto di stelle. La mezza luna si trova molto spesso, senza aggiunte, in modeste terrecotte, mentre è molto più raro il disco pieno con il suo volto.<sup>48</sup> Queste *lunulae* [piccole lune] fanno venire in mente i patrizi romani:<sup>49</sup> un simbolo religioso che giunse loro da culti dell'Asia anteriore, attestati anche per Troia. Particolarmente frequenti sono le raffigurazioni della luna sulle lampade funerarie. Talvolta la mezza luna appare come immagine principale dell'interno della lampada, talvolta invece ne adorna il manico. Un esemplare della mia collezione unisce queste due raffigurazioni e dà inoltre alla lampada stessa la forma di mezza luna. Un altro incorona con la *lunula* la testa dell'Amorino rapito dal delfino, una combinazione che presenta la luna come il luogo destinato alle anime e come meta del loro viaggio. È degna di nota una serie di immagini nelle quali la luna compare in costellazione con altri astri. Su una lampada citata da Santi Bartoli<sup>50</sup> la troviamo insieme alle Pleiadi, che non tramontano mai, altrove vicina al Cancro, che sta presso la porta delle anime che iniziano la loro discesa ed è assegnato espressamente alla luna. Un vaso di Nola<sup>51</sup> e una lampada citata da Bartoli<sup>52</sup> la mostrano con l'immagine astrale di Pegaso, uno specchio<sup>53</sup> con Orione, una lampada di Bartoli<sup>54</sup> con Marte nella sua figura antropomorfica, e un'infinità di lampade assieme a due astri, probabilmente i Dioscuri. È talmente ricco di significato questo segno che l'imitazione della mezza luna nella forma del delfino, dei tritoni e di esseri simili è assai frequente, come è messo in rilievo nelle *Argonautiche* con le parole μήνης ὡς κεράεσσιν ἐεῖδόμενοι [simili alle corna della luna].<sup>55</sup>

Con la rappresentazione naturalistica, che era conservata secondo Luciano<sup>56</sup> anche nel tempio della Grande Dea a Ierapoli, competono quelle simboliche, alle quali accennano più volte gli autori antichi.<sup>57</sup> È noto il riferimento lunare del gorgoneion e del capo di Medusa, la cui raffigurazione più antica resta fedele alla mite e grave accezione del sistema orfico, mentre la più tarda dà la precedenza all'iroso e spaventoso significato mortale dell'astro notturno. Nella cerchia dei miti lunari spiccano per la frequenza nei sepolcri Endimione e le Amazzoni. Entrambe le figure hanno

origine in quell'Asia anteriore i cui mutevoli culti locali hanno un centro comune, fedelmente al punto di vista elementare-cosmico dell'età più remota, nel significato religioso della luna. Il sonno di Endimione<sup>58</sup> è l'immagine della morte, la nostalgia di Diana è l'espressione dell'amore che l'astro divino porta alla bellezza del giovane addormentato, e l'intera rappresentazione è perciò un riassunto mitico della teoria psichico-lunare, con la quale Silla in Plutarco collega espressamente Endimione. Se non si può affermare un nesso altrettanto stretto con il misticismo lunare per i molti impieghi delle lotte e dei destini delle Amazzoni nei monumenti funerari, il culto della luna, del quale le donne guerriere si annunciano rappresentanti, non ha però meno parte al loro primo ingresso nel mondo sepolcrale di quella che la loro posizione rispetto a Bacco abbia rispetto alle numerose raffigurazioni<sup>59</sup> in cui viene rappresentata la sconfitta dell'amazonismo da parte dei superiori eroi della luce come Teseo, Achille, Dioniso, Eracle. In quanto abitanti della luminosa isola lunare Leuca, descritta dal platonico Filostrato nell'*Heroicus*,<sup>60</sup> le Amazzoni sono immagine delle anime entrate, dopo la morte del corpo, nella sfera lunare. La superiore bellezza che Psiche acquista morendo è simboleggiata da Pentesilea che esala il suo ultimo respiro tra le braccia di Achille. L'epigramma che esprime questa idea è interamente pensato nello spirito orfico. Soccombendo, la vergine vince il proprio vincitore, che solo ora riconosce tutto il suo fascino, come Perseo la bellezza della Gorgone decapitata.<sup>61</sup> In questo senso due Amazzoni sono rappresentate come invincibili guerriere, accanto a due Vittorie alate, in una delle tombe più ricche dell'araba Petra.<sup>62</sup> Sull'anfora di Amaside<sup>63</sup> appare, opposto all'immagine del duello tra Achille e Pentesilea, Memnone nell'atto di uscire a battaglia. La sua corazza è adorna di stelle. L'Etiope al quale egli sta parlando reca uno scudo leggero a forma di luna, sul quale splende l'intero disco lunare. Il nesso delle due immagini, avvicinate da quello poetico dei due miti, viene giustificato dal loro comune riferimento cosmico-lunare, tanto che anche la frequente comparsa di figure etiopiche nel mondo sepolcrale ha un legame con l'intero sistema di fede nel senso del romanzo religioso di Eliodoro.<sup>64</sup>

Accanto alla raffigurazione mitica di riferimento lunare, hanno particolare importanza i simboli tratti dal mondo animale. Dal regno degli uccelli viene la civetta, rappresentata spesso tra due rami d'ulivo, da quello degli animali acquatici il gambero e il granchio, entrambi espressamente dotati di significato cosmogonico e riferimento lunare e frequenti su lucerne che talvolta assumono la forma di chele e su altre suppellettili funerarie. Nello stesso

significato autonomo appaiono il cervo e il capriolo. Sono paragonati alla luna per le macchie del mantello, per la forma delle corna e l'agilità dei movimenti, e per questa natura cosmica sono strettamente connessi all'idea misterica e perciò variamente impiegati nel mondo sepolcrale in terrecotte, immagini su lucerne, come forme di vasi o come soggetti, spesso inattesi, della pittura vascolare. Il loro riferimento mistico risalta chiaramente nella particolare recettività per la musica e l'armonia.<sup>65</sup> Nel culto degli Arcadi preselenici [più antichi della luna], cioè scaturiti dal sole, si elevano a immagine di incorporeità puramente luminosa, e il loro legame con Dioniso e Apollo, i signori del regno della luce, ha il carattere mistico che è stato poi trasferito nel simbolismo cristiano. Il loro significato religioso invece ha origine nei sistemi cosmogonici dell'Asia anteriore, e in particolare della Fenicia, come Movers<sup>66</sup> ha dimostrato.

Alla luna sono affini anche i frutti dall'involucro duro (ἀνρόδρυα).<sup>67</sup> Tra le terrecotte funerarie sono molto diffuse le noci. Al Louvre ce ne sono di intere e dimezzate, provenienti da tombe di Tarso. È sufficientemente nota, dalle testimonianze antiche, la relazione di questo frutto con le feste di nozze e del compleanno. Entrambi gli usi riportano al significato fondamentale cosmico-lunare. Una festa della chiesa napoletana si ricollega a questo vecchio riferimento. Tra scherzi e risa, i fedeli gettano noci sull'immagine della Madonna che viene portata in processione. In quanto regina del cielo e madre di Cristo, la Vergine è equiparata alla luna. Sullo stesso motivo poggia l'importanza della mandorla, che in quanto amata da Attis chiaramente rappresenta Luna. Una terracotta di Biardot, proveniente dalla nostra tomba di Canosa, mostra un cesto colmo di mandorle e coronato di pigne. Il mito di Attis appare qui nella sua presentazione puramente elementare.

All'idea della posizione mediana della luna tra le due grandi metà del cosmo, la cui opposta natura raggiunge in essa l'equilibrio, si collegano le immagini del mulo, della scimmia, della Sfinge, dei Centauri. In quanto collegano una creazione superiore a una inferiore, queste forme miste sono particolarmente affini alla regione lunare di Psiche. Del mulo ho detto nel *Diritto materno*, della scimmia nel *Saggio sul simbolismo*. Nelle tombe, quest'ultima compare con attributi mistici, ora incoronata, ora mentre suona la lira, ora bramata del grappolo d'uva bacchico, oppure essa stessa musagete,<sup>68</sup> o nell'atto di stringersi con familiarità alla statua del defunto, come su un'ara funeraria di Villa Borghese che, come molte raffigurazioni di età più tarda, si segnala per l'accumulo di simboli affini, e però è rimasta assolutamente inaccessibile ai

recenti tentativi di spiegazione. La Sfinge conserva anche nel mondo greco e romano il significato cosmico-astroale attribuitole dal simbolismo dell'Oriente. Gli abitanti di Efeso e della Panfilia la collegano ad Artemide, e su lucerne funerarie non è raro vederla seduta dentro la mezza luna. Un eccellente esemplare di questo tipo è nella mia collezione. Questo simbolo sembra alludere all'idea di ciò che è nascosto ed enigmatico, quindi all'essenza del mistero e del volto lunare a esso corrispondente, e ha suggerito l'episodio di Edipo come immagine funeraria. La terracotta trovata in una tomba di Tenos<sup>69</sup> mostra la Sfinge mentre rapisce il moriente. Ma l'orrore che essa, come la luna, ispira, svanisce per chi conosce la sua vera natura. Le innumerevoli immagini che ricorrono su tutti i tipi di suppellettili funerarie danno sempre a quell'essere doppio virginal e alato un'espressione di mite gravità quale quella attribuita alla luna come luogo di sosta dei beati nella dottrina orfica. Ai Centauri infine, nello spirito dello stesso sistema, è attribuito prevalentemente il riferimento alla superiore vita psichica, e perciò non vengono solo intesi come maestri dell'arte di suonare la lira e di ogni superiore sapienza, come nelle raffigurazioni di Chirone, ma anche, talvolta connessi alla talloforia,<sup>70</sup> come incarnazione dell'anima purificata ed elevata all'esistenza uranica. Se c'è un simbolo che può far comprendere la differenza tra l'idea misterica orfica e la mitologia volgare, è l'apparizione del Centauro sui monumenti tombali. Ciò che qui la contraddistingue, il costante riferimento alla beatitudine di una vita superiore, raggiungibile solo dall'iniziato, è del tutto estraneo alla cerchia di miti che conosciamo dagli scrittori classici, oppure è stato spinto da questi in secondo piano. Lo stesso vale per le raffigurazioni antropomorfe della natura lunare, Cerere-Demetra, Atena-Minerva, Artemide-Diana, Afrodite-Urania, Core-Persefone, Cibele, Era, Io, Medea e altre figure corrispondenti. Le loro raffigurazioni sepolcrali annunciano, mediante i simboli che vi sono collegati o i particolari raggruppamenti di divinità, quella diversa interpretazione orfica in senso mistico-lunare alla quale abbiamo già accennato considerando lo scritto di Plutarco. Anche la chiave per la comprensione di queste diffusissime immagini non è da cercare nella mitologia volgare ellenica, ma nella speculazione orfica, al servizio della cui mistica dottrina psichica vengono poste. Esse non sono infatti l'elemento determinante, ma quello determinato, reso dipendente da una visione al tempo stesso più originaria e più universale. Per questo nel mondo dei sepolcri non hanno un dominio esclusivo come nei culti popolari.

Nel regno dei monumenti sepolcrali, i simboli naturali hanno

un'importanza rilevante. Già tra i simboli considerati finora, le figure geometriche si avvicinano a quelle di animali, e vengono impiegate allo stesso modo in varie combinazioni. Un panorama più ampio aggiungerebbe immagini da tutti gli altri campi della creazione, ci presenterebbe tutta la molteplicità del mondo animale e affiancherebbe a essa gli alberi, le piante e i loro frutti, e alle figure geometriche quelle stereometriche e i numeri, che secondo la dottrina orfica sono più antichi e originari dell'anima del mondo, giungendo fino ai metalli e alle pietre, e riconoscendo idee cosmiche anche nel mantello e nel vello degli animali, così come nella conformazione dei sessi. Dove ha origine questo fenomeno, così assolutamente opposto alla concezione ellenica? L'enigma è risolto se riconosciamo esattamente, per se stesso e nella sua differenza dalla religione volgare, l'impianto interno del sistema di fede dal quale nascono i monumenti sepolcrali. Al fondamento elementare della fede cosmico-psichica nell'immortalità il simbolo altrettanto elementare corrisponde meglio dell'antropomorfismo; alla quiete eternamente uguale della futura esistenza cosmica, secondo una notazione di Plutarco,<sup>71</sup> è più affine lo zoomorfismo che il mondo di dei dalle forme umane coinvolti in tutte le passioni della vita. In modo più immediato e non adulterato ci parla, dalle immagini originarie della creazione, lo spirito del naturalismo orfico, che subordina l'essere umano al cosmo, non questo a quello. Ma tutti i sistemi misterici, per quanto diverso possa essere il loro sviluppo individuale, sono rimasti fedeli al punto di vista fisico universale, così come sono cresciuti tutti da una sola radice e si riuniscono in una sola suprema idea, la dottrina delle cose future e ultime. Perciò, quelle che dal punto di vista dell'antichità classica abbiamo imparato a considerare come forme inferiori e più rozze dell'espressione religiosa sono consuete nei sepolcri, dove vengono impiegate per rappresentare l'esistenza ultraterrena. Anzi, talvolta questo accade in un modo che accresce ulteriormente il significato del simbolo. Psiche si trasforma nella figura del simbolo. Appare come ippocampo, delfino, Centauro, scimmia, uccello, ape, farfalla, rana, o nel corpo di altri animali bacchici, e in una nota iscrizione tombale l'iniziato esprime come ultimo desiderio di essere trasformato in una lira d'avorio. Dalla stessa considerazione elementare del mondo è scaturita la rappresentazione della configurazione femminile dell'anima. Omogenea alla sfera lunare, dalla quale ha origine e nella quale viene nuovamente dissolta, Psiche deve necessariamente avere lo stesso sesso della luna, e l'immortalità in generale, in quanto di natura lunare, deve essere collegata alla maternità da una stretta affinità. Di qui deriva il

prevalere di figure femminili proprio nel genere di monumenti che più di ogni altro è dedicato all'idea misterica, le piccole terrecotte; di qui il corrispondente prevalere delle parti genitali femminili su quelle maschili, particolarmente nelle tombe dell'Italia meridionale; di qui, infine, la conformazione ermafrodita di quegli Amorini che, rappresentando la sfera lunare nella sua posizione mediana tra il mondo inferiore e quello superiore, poterono essere elevati a espressione del mistero stesso. In questo simbolismo sessuale incontriamo nuovamente l'idea cosmica della dottrina psichica orfica. Dove credevamo di vedere soltanto costruzioni artistiche, ci si rivela il nesso di un sistema di fede in sé concluso, conseguente e sviluppato in tutte le direzioni, il misticismo di una considerazione cosmico-psichica del mondo diretta all'al di là, il cui intero impianto è illustrato nel dipinto vascolare di Canosa.

Nei simboli finora osservati si è potuto riconoscere un legame preciso con il misticismo lunare della fede orfico-pitagorica. Una nuova classe di raffigurazioni tombali rinuncia a qualsiasi riferimento particolare alla luna o a una delle altre parti dell'edificio dottrinale, mirando a presentare soltanto la sua suprema e ultima idea, la speranza di un'immortalità uranica, nella sua forma più universale. Ai dogmi più determinati si sostituiscono immagini generali che, per la loro indipendenza dell'organizzazione interna, hanno raggiunto una diffusione amplissima. Tra queste rappresentazioni sepolcrali mettiamo ora in evidenza l'ascesa al cielo. Come nel dipinto canosino l'ippocampo attraversa gli spazi che separano la patria terrena da quella celeste, il ritorno dell'anima alle supreme sfere cosmiche viene rappresentato anche sotto altre forme, come uno slancio verso l'alto nel regno della luce eterna. La natura offriva l'immagine più adatta e comprensibile per questo scopo nella specie alata e leggera degli uccelli. Per universalità, antichità e diffusione nessun simbolo psichico può essere paragonato a questo, e neanche all'uovo, al più sacro simbolo della dottrina psichica cosmica, a essa altrettanto affine. Un particolare rilievo viene dato all'aquila. In quanto immagine del volo più audace e di un'irrefrenabile nostalgia per i più alti spazi luminosi, essa ricorre frequentemente su tutte le specie di monumenti funerari romani, ora da sola, ora assieme a Ganimede, e non di rado nell'atto di dilaniare la lepre bacchica, e ha trovato collocazione, come nei giochi del circo, così anche nelle rappresentazioni dell'apoteosi. Nell'immagine vascolare citata in Tischbein, *Vases Hamilton*, parte 1, tav. 26, tra le sue ali appare radioso il sole, ma il nome della figura femminile che viene rapita



in alto è quello di Talia, la Musa che, secondo Plutarco,<sup>72</sup> ci conduce a una giusta ed esatta conoscenza della divinità. Lo stesso simbolismo prosegue nel trasferimento dell'attributo delle ali alle figure di altri regni naturali. Non soltanto compaiono alati esseri marini come gli ippocampi e i Tritoni o altri animali immaginari, come i Centauri, le Sfingi e i grifoni, ma perfino la palmetta compare alata su monumenti funerari. L'elevazione all'esistenza uranica è alla base di questa immagine anche quando essa rappresenta il destriero alato accudito dalle Ninfe;<sup>73</sup> infatti un tale legame poggia sulla relazione orfica di queste dee con la natura e la destinazione ultima dell'anima. Alcuni monumenti ci lasciano il dubbio se la figura di un cavallo alato indichi la finzione del mito greco oppure, come quella dell'animale privo d'ali ma cavalcato da un Eros alato,<sup>74</sup> valga più universalmente e senza nessuna identificazione mitica come immagine dell'anima; la spiegazione ideale non è però toccata da questa difficoltà. Come numero e importanza queste raffigurazioni sono perfino superate da quelle di esseri umani alati. Non parliamo qui né di dei né degli esseri di origine divina, la cui superiore natura e il cui riferimento uranico hanno trovato nell'esser dotati d'ali la propria espressione particolare, spesso rafforzata dal loro numero e dalla loro grandezza, ma solo di quelle figure in prevalenza femminili, sia nude sia vestite, che un possente paio d'ali rende capaci di ascendere alle regioni eterree. Si trovano per lo più tra le terrecotte, e sono spesso rappresentate nell'atto del volo. Alcune, come l'uovo cosmico appeso al *tholos*, erano fissate al soffitto della stanza funebre e per questa posizione fluttuante erano una rappresentazione visibile dell'anima elevantesi all'esistenza uranica. Tra i monumenti romani citiamo un'ara funeraria, a Nimes, che subito vicino all'iscrizione mostra la defunta come giovane figura alata nell'atto di fuggire verso il cielo; tra le terrecotte, ad esempio, quella riprodotta da Stackelberg nella tav. 60 delle *Tombe elleniche*: un monumento che anche mediante il simbolismo dei colori e il movimento di un braccio rivolto verso il cielo mentre l'altro accenna, in basso, alla terra appena lasciata, dà una forte espressione all'idea fondamentale.<sup>75</sup> Come ultimo impiego di questo simbolo sui vasi funerari ricorre l'ascesa al cielo per mezzo di un Amorino alato o anche del cigno o del grifone. Eloquenti esempi di questi tre tipi sono offerti dalle pitture vascolari citate da Millingen, tav. 13, *Collection Lamberg*, suppl., tav. 6, Dubois-Maisonnewe, *Peintures de vases antiques*, t. 1, tav. 54. Tutte queste raffigurazioni sono accompagnate da simboli che, elevando al di sopra di ogni possibile contestazione il loro carattere misterico e,

insieme, il loro riferimento al futuro uranico degli iniziati, escludono invece qualsiasi relazione a persone determinate, a episodi delle leggende eroiche o anche a singole divinità.

La scelta, per un simile ruolo, degli animali che abbiamo elencati, poggia su una visione della natura che ci conduce a considerare una nuova serie di immagini, ancora più semplice. Il naturalismo bacchico abbraccia infatti con particolare venerazione gli animali che appartengono contemporaneamente all'acqua, e specialmente alle acque palustri, e alla luce. Accanto al cigno troviamo l'oca, l'anatra, la cicogna, la tartaruga, la rana in una posizione culturale che soprattutto nei monumenti sepolcrali appare inattesa. L'affinità con i due fondamentali elementi della creazione, dai quali tutto scaturisce, dà a questa classe di animali un significato cosmico-uranico, dimostrato dalla loro unione con gli dei della luce, spesso sviluppato in direzione erotica e favorito in taluni dal colore bianco argenteo del piumaggio, in altri dalla forma a volta o dai colori della corazza. Nei sepolcri, essi non appaiono tanto come attributi della divinità corrispondente alla loro natura quanto piuttosto nel valore autonomo di potenze elementari e perciò con manifesto, se pur quasi sempre misconosciuto,<sup>76</sup> riferimento misterico all'esistenza futura delle anime restituite alla loro origine cosmica, per cui il cigno non meno del grifone è annoverato tra gli animali esperti del canto e amici, nel loro significato mistico, della musica e di Apollo.

Una particolarità diversa dà al pavone la stessa valenza. L'ornamento astrale del suo piumaggio variopinto lo rende, secondo Lorenzo Lido, il simbolo del cielo stellato, della sede dei beati. Affine all'immortalità, in Persio è detto *Pythagoreus pavo*.<sup>77</sup> Nello stesso significato lo illustra Agostino, alla cui nota narrazione<sup>78</sup> va confrontata quella di Eliano.<sup>79</sup> Le pitture funerarie di parecchi sepolcri scoperti da Fortunati sulla vecchia Via Latina presso Porta S. Giovanni lo presentano con la ruota completamente dispiegata. La stessa figura ricorre in numerose lampade funerarie; talvolta, invece, appare con il piumaggio raccolto.<sup>80</sup> Su una lampada della mia collezione è seduto su un ramo di melograno e cerca di mangiarne il frutto proserpinico, per cui si confrontino i versi di Eupoli in Ateneo, 9, c. 56. Un'altra lampada<sup>81</sup> mostra un fanciullo alato, con un pavone sulla spalla, che si porta via sotto braccio un leprotto. Un coperchio di sarcofago nel Museo Pio-Clementino mostra vari impieghi dello stesso simbolo. Qui alcune bighe sono tirate da pavoni, altre da aquile. È noto il legame con l'apoteosi delle imperatrici, e non meno il passaggio di questo simbolo nel linguaggio delle immagini cristiane, che ne annuncia il

senso mistico in numerosi monumenti funerari a Roma e a Ravenna. Dall'Asia delle origini fino al medio evo il pavone conserva sempre lo stesso significato. Il nesso con Era di Samo non è che un'espressione isolata di una visione della natura molto più vasta; il teatro principale della sua raffigurazione resta sempre il mondo dei sepolcri, poiché la speranza più alta di preferenza cerca la propria espressione vicino ai defunti.

Non minore diffusione sui monumenti sepolcrali ha trovato la lucertola, anch'essa un simbolo dell'immortalità nella sua più pura accezione uranica. Se il pavone con la magnificenza dei colori della sua coda mostra l'immagine del cielo stellato, l'amore della lucertola per il sole diviene il fondamento di un simbolismo in cui si esprime ovunque l'idea mistica dell'esistenza futura nel regno della luce. La consacrazione della bestiolina al sole, posta chiaramente in rilievo da Porfirio,<sup>82</sup> è confermata da un monumento vaticano dedicato a Sol sanctissimus e dall'attribuzione ad Apollo, rivelata oltre che nell'immagine nel nome dei suoi sacerdoti Galeotai [= gechi, N.d.C.], e, su alcuni monumenti, anche a Dioniso. Di qui il legame con altri animali della luce, l'aquila,<sup>83</sup> il leone,<sup>84</sup> la lupa che allatta,<sup>85</sup> e il riferimento alla vista, per la cui restituzione viene consacrata una lucertola. A tutto questo si collegano i riferimenti psichici. Su una lapide funeraria romana a Napoli vediamo la lucertola mentre dà la caccia alla farfalla che fugge verso il cielo sopra l'immagine larvale del defunto. Su numerose are funerarie a Firenze e a Roma la scena è diversa. Alcuni uccelli, immagini dell'anima, cercano di catturare la lucertola. Non inimicizia, ma piuttosto nostalgica brama verso il puro animale della luce determina il loro gesto. Altrove, la lucertola si arrampica strisciando sul ceppo di un albero di alloro, tra i cui rami alcuni uccelli gustano le bacche mature. Lo stesso senso ha l'immagine di una lucertola catturata dalla cicogna o tenuta alta nel suo becco.<sup>86</sup> Anche qui infatti non domina l'idea dell'annientamento, ma piuttosto quella dell'intima unione con uno degli animali la cui natura cosmico-psichica abbiamo già rilevato. Dalla stessa idea è scaturita l'immagine dell'Apollo sauroctono. Il nostalgico desiderio dell'animaletto di morire per mano del dio della luce viene espressamente indicato da un poeta antico come l'idea fondamentale di quella raffigurazione.<sup>87</sup> Essa rinvia all'unione luminosa alla quale la morte conduce, e si muove quindi interamente nella cerchia dell'idea cosmico-psichica, così vicina all'essenza di Apollo. Su questa relazione mistica con il luminoso regno ultraterreno sono fondati i raggruppamenti di dei nei quali compare la lucertola. Essa ricorre frequentemente accanto a

Mercurio, lo psicopompo della religione antica, e accanto a Eros, come espressione del puro amore celeste; e, su una lampada della mia collezione, a fianco al busto, portato dalle ali dell'aquila, di Zeus folgoratore, o ancora, in un gruppo marmoreo del Vaticano, vicina a Ganimede rapito, e poi in modo del tutto particolare accanto al Sonno, sia che questo venga rappresentato nella sua natura divina mentre dona quiete all'intera creazione, sia che compaia come alato fanciullo dormiente, coricato sulla pelle di leone, con la clava accanto e il papavero in una mano. La scultura più famosa del primo genere è la statua di marmo del Museo di Madrid, che è replicata in un bronzo perfettamente conservato e finora mai citato della raccolta di Besançon e su un'ara funeraria al Vaticano. Due lucertole, che sono state omesse nelle copie citate, giocano ai piedi del dio. Le sculture del secondo genere sono più numerose. Un esempio è dato da Garrucci nel *Museo Lateranense*. Come gli altri, proviene da un sepolcro, dove serviva verosimilmente come coperchio di un sarcofago. La lucertola non manca mai, accostata in vari modi all'immagine del dormiente. In un simile contesto, che cosa potrebbe indicare se non il prossimo apparire di un nuovo giorno che porrà fine al sonno? La relazione mistica del piccolo animale con la vita nel luminoso regno ultraterreno non risalta mai in modo più netto.

E vediamo subito il simbolismo funerario arricchirsi di due ulteriori cerchie ideali. Il superamento della notte e quello, corrispondente, del sonno, vengono rappresentati variamente dai monumenti sepolcrali come simboli del superamento della morte. Ci sono terrecotte che riportano con grande verità naturale l'attimo del risveglio. Lo stesso significato ha il gallo, il nunzio mattutino dell'avvicinarsi del giorno che spezza ogni sonno, ricorrente nei sepolcri. Ma anche dove viene rappresentato, senza aggiunte, il sopore, l'intenzione è sempre diretta al risveglio, poiché questo gli segue necessariamente, e per questo il sonno è detto da Plutarco «il piccolo mistero della morte».<sup>88</sup> Più splendido di ogni altra apparizione è però il sorgere del sole, al quale la religione antica, soprattutto nel suo sviluppo apollineo, ha dato un ricco impiego mistico.<sup>89</sup> Nei monumenti funerari viene spesso celebrato con aggiunte dalle quali la vittoria della luce sulle potenze delle tenebre risalta con evidenza, e ancor più spesso questo tema viene sviluppato nelle azioni mitiche dei grandi eroi della luce, di Bellerofonte e di Eracle, la cui rappresentazione si lega all'idea fondamentale cosmico-elementare della sua essenza con una fedeltà che in altri miti manca; infine, a esso si accenna simbolicamente mediante l'ornamento del fascio di raggi che, cingendo la parte

inferiore di alcuni vasi, fa sembrare che poggino su una corona luminosa. Tra molte altre raffigurazioni si distinguono particolarmente i dipinti vascolari *Lamberg*, t. 2 fig. n. 3, Dubois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques*, t. 1 tav. 16, quello per il legame con l'immagine delle luminose potenze psichiche di Ermete e Atena che varcano il mare (per la quale non ci sono riferimenti mitici), questo per l'aggiunta del Capricorno, corrispondente alla porta delle anime ascendenti. Il senso mistico di queste due raffigurazioni si ripete nell'inseguimento del leggiadro Cefalo da parte di Eos, un mito che intende la morte come elevazione a una nuova esistenza solare,<sup>90</sup> e nella cerchia delle leggende di Memnone, la cui diffusione nel mondo sepolcrale è dovuta al loro nesso con il culto del sole. Rispetto agli altri simboli uranici, quello della splendida apparizione di Elio è contrassegnato dall'idea della vittoria. La gioia e l'orgoglio del trionfo sono così strettamente legati alla comparsa dell'astro del giorno che Aurora si trasforma in Nike, e il suo carro solare (come nel trionfo di Camillo)<sup>91</sup> in carro di vittoria. Siamo indecisi sul nome della figura alata che guida la quadriga, quando non ci siano attributi che possano decidere la questione.<sup>92</sup> Nike, dal canto suo, nel linguaggio figurativo coincide talmente con Telete, *Mystis* [Mistide] e altre personificazioni dell'iniziazione misterica che non sono possibili distinzioni né nell'espressione né nell'idea. L'intimo legame di luce, vittoria e iniziazione può essere osservato su un grande numero di immagini vascolari. Esso costituisce un tratto fondamentale delle raffigurazioni della cerchia religiosa bacchica, che si sforza di rappresentare con tutti i mezzi del simbolismo il superamento della notte e della morte come conseguenza e premio dell'iniziazione.

Chiudiamo la serie delle immagini funerarie che trovano spiegazione nell'idea della pittura celeste di Canosa con una raffigurazione conservataci grazie alle cure di Santi Bartoli. Essa ornava uno dei numerosi colombari della Via Aurelia ed è riprodotta nella tavola 5 degli *Antichi sepolcri*. In questa figura non viene sviluppato un fatto mitologico ma, come Giovan Pietro Bellori rileva nelle sue annotazioni, il dogma orfico della discesa delle anime verso la nascita nel corpo terreno. Il succedersi delle quattro età della vita completa l'idea e rinvia a quel  $\chi\upsilon\chi\omicron\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \gamma\epsilon\nu\theta\epsilon\omega\varsigma$  [ciclo della generazione] che si conclude con il ritorno dell'anima alla sua origine. Tra i particolari più importanti dell'immagine c'è l'accenno all'arcobaleno, il cui arco, completamente sviluppato, giunge dalla terra fino alle nubi del cielo. Rappresentata nella sua realtà elementare, Iride appare qui come il ponte che collega la sfera tellurica a quella uranica. Essa

mostra un riferimento preciso all'ascesa e alla discesa delle anime e viene intesa quasi come il pegno di tutte le speranze misteriche fondate sulle dottrine psicogoniche. Che questa idea, che ricorda il modo di considerazione mosaico, non abbia le sue radici nella visione individuale dell'artista antico, ma formi invece una parte costitutiva della visione orfica della natura, è mostrato dal detto di un poeta non nominato al quale Plutarco nel suo scritto sull'amore attribuisce una relazione precisa con la dottrina dei misteri di Eros a Tespi. Secondo queste parole Iride è la madre del grande dio iniziatico, sulla cui forza secondo la testimonianza dello stesso scritto poggiano l'unità, l'armonia e l'eterno moto del cosmo fin dalla prima divisione del caos. La teologia omerica ha potuto certamente offuscare, ma non ha potuto sopprimere questo significato cosmico-psichico. Iride, come Ermete, appare non solo come messaggera degli dei, in particolare della regina del cielo Giunone, ma anche con poteri autonomi come psicopompo femminile, dotato di ali e caduceo, per sciogliere dal corpo le anime dei morenti, strappare all'Orco le sue prede e ricondurre al cielo ciò che ne è disceso.<sup>93</sup> Alcune immagini vascolari possono essere spiegate solo a partire da quest'idea.<sup>94</sup> Così, in Iride si mostra la stessa diversità della dottrina misterica dalla teologia popolare poetica notata da Silla in Plutarco. Nelle iniziazioni e nelle immagini che ne sono sorte l'antica idea elementare del sistema cosmico-psichico si è mantenuta nella sua purezza, mentre la mitologia popolare viene guidata dai poeti a concezioni del tutto esteriori.

La separazione di una parte mortale da una immortale nella natura umana, e il ritorno di quest'ultima alle sue origini celesti, vengono espressi in molti epigrammi funebri come fondamento della speranza nell'al di là.<sup>95</sup> L'idea dell'ultimo dipinto citato viene ripetuta nella sua massima universalità. Tra le rappresentazioni figurali si aggiungono qui, oltre a un'immagine vascolare della collezione Lamberg<sup>96</sup> notevolissima ma per noi chiara solo nel suo significato generale, i sarcofagi di Prometeo, tra i quali si segnala particolarmente quello del Museo Capitolino.<sup>97</sup> Nello spirito del sistema orfico, vediamo l'anima comunicata al corpo dall'esterno e di nuovo elevata a esistenza autonoma tramite la morte. Come origine compare Atena, come psicopompo Ermete. La nostalgica brama di ambo le parti per una sempre rinnovata unione è espressa dall'abbraccio amoroso di Amore e Psiche. L'immagine è conclusa dalla vicina raffigurazione del sorgere del sole e del tramonto della luna: un gruppo che sottolinea il κύκλος τῆς γενέσεως [ciclo della generazione] nella sua manifestazione cosmico-uranica. In questo

rivestimento la dottrina psichica dell'immagine canosina è riconoscibile almeno quanto lo è, nella svilita apparizione di Prometeo, il grande sistema intellettuale del mondo i cui frammenti colossali colmano di sé il mito greco.

Se abbracciamo ora con lo sguardo l'intera serie dei simboli citati, ci sorprende una varietà presso che infinita, per nulla esaurita da ciò che abbiamo visto. Ma dalle forme sempre nuove e dai loro impieghi diversi ci parla sempre la stessa idea, la certezza dell'immortalità uranica. Lo spirito religioso cerca una rappresentazione intellegibile della sua fede e si diffonde con tanto maggior gioia nell'immagine quanto maggiore è la riservatezza che viene imposta all'espressione linguistica dalla legge misterica. Dai sepolcri, inaspettatamente, risuona l'alta fede in un'esistenza ultraterrena nel coro di un mondo divino che nega, geloso, ai mortali la partecipazione alla sua superiore natura. Ancor più estraneo appare, accanto alla bellezza sensuale dell'Olimpo colmo di figure umane, un simbolismo che ritorna alle più elementari e originarie forme espressive di un senso del divino non ancora frazionato e che mostra una particolare predilezione per lo zoomorfismo. Sia per il contenuto sia per la forma, la vita religiosa del mondo antico ci presenta una direzione inaspettata e nuova. Noi conoscevamo soltanto la grandezza e la potenza degli Immortali, e ora vediamo l'uomo, preoccupato del proprio futuro, pretendere anche per sé, con audace determinazione, i loro privilegi. Le trasparenti forme degli dei ellenici vengono soppiantate da idee e immagini che non possono aspirare a essere intese con perfetta chiarezza. Alle finzioni della mitologia si contrappone una rappresentazione simbolica di principii dogmatici assolutamente diversa per origine, fini e mezzi espressivi impiegati. L'essere e la volontà divini conservano un'unità e universalità che la dispersione della forza in un'infinità di esseri superiori fin dall'inizio rende incomprensibili. Se la concezione volgare esilia l'infinito nei confini della finitezza, ora appare in primo piano, con tutta la potenza di un intellettualismo entusiasta, lo sforzo opposto, di innalzare ogni cosa oltre le barriere della sua natura individuale e di colmare ciò che è tellurico di riferimenti uranici. La vita religiosa pare muoversi in un alveo assolutamente nuovo. Allontanatasi dalla poco appagante mitologia ellenica, essa si abbandona ora a una dottrina salvifica che, poggiando su una base elementare, non ha bisogno dell'Olimpo per la salvezza nella morte, anzi pronuncia sulle sue più alte figure la sentenza di condanna a norma della propria fede.

Come fonte e campione di questa dottrina speculativa appare Orfeo, nei cui destini lo spirito di tale rivelazione ha trovato la sua piena espressione, e che ricorre perciò frequentemente nelle immagini funerarie. Egli reca un rivelazione originaria più pura, ricondotta alla somma potenza luminosa dello spirito, alla quale la religione popolare è estranea; è uno di quei profeti che annunciano con forza la realtà dell'invisibile e la sua suprema manifestazione uranica, l'unica che i sensi possano percepire. «Cercando sempre il mistero ed elevando con esso gli animi, egli incantò e sottomise a sé ogni cosa. Non la reale lira, né una reale musica fu per lui la cosa principale, ma quell'armonia dei mondi che con la sua lira dalle sette corde imitò.»<sup>98</sup> Ad Orfeo si collega ogni elevazione religiosa dell'antichità. Dopo ogni decadenza, il suo nome ritorna con nuovo splendore. Ridestato più di una volta dai grandi riformatori, egli riporta i popoli dagli errori di una religione esteriore alla conoscenza delle cose ultime ultraterrene, al fondamento e alla meta della sua rivelazione. I simboli funerari che noi stiamo considerando sono l'ultima eco di questa rivelazione originaria. Il corso dei tempi ha aggiunto loro molte impurità, ma simili al Glauco<sup>99</sup> platonico essi mostrano, perfino sotto le alghe e il fango che li ricopre, la purezza dei tratti originari. Tutto ciò che è orfico e pitagorico, secondo le parole di Giamblico,<sup>100</sup> è attraversato dal respiro della più remota antichità. Ma anche questo arcaismo rinvia a un altro ancora più antico. Il maestro del mondo occidentale non è che l'eco di precedenti sistemi orientali, dai quali è nato lo stesso simbolismo. La sua rivelazione spinge le proprie radici al primo periodo dello spirito umano. Nel campo religioso, come in ogni campo storico, non giungiamo mai agli inizi. Dietro all'antichissimo c'è ancor sempre qualcosa di più antico. L'unità di ogni vita e di ogni pensiero è la legge suprema dell'economia del mondo. L'inizio riposa in Dio e in un primo, puro annuncio. Ogni più profondo studio insegna la sua necessità, e il mondo dei sepolcri, la cui conoscenza proprio per questo è indispensabile per dare un giudizio religioso sul mondo antico, insegna il nostalgico desiderio dell'uomo di ritornare a esso.

## **2 RAPPORTO DEL MONUMENTO CANOSINO CON LE RAPPRESENTAZIONI DELL'ORFISMO DIONISIACO**

### ***A. La considerazione dionisiaca della natura***



Abbiamo indicato come secondo compito di questo capitolo la presentazione delle forme sensibili che l'evoluzione bacchica dell'orfismo diede alla fede nell'immortalità. La pura idea uranica della pittura vascolare canosina è estranea alla maggior parte dei monumenti funerari. Sotto l'influsso della considerazione dionisiaca della natura, essa subisce una trasformazione che gradualmente oscura i riferimenti cosmico-astrali della dottrina psichica e introduce nelle visioni della vita ultraterrena idee telluriche di ordine inferiore, materiale. La fede nell'esistenza futura non è abbandonata, anzi cerca con crescente ostentazione di manifestarsi e colma il mondo dei sepolcri di un'esuberante magnificenza di immagini. L'elemento mistico della religione, che scorge nella dottrina delle cose ultime la meta della fede, non viene frenato, ma trova piuttosto un dispiegamento più rigoglioso, eleva Dioniso a quintessenza e centro di ogni dottrina misterica, ne collega a lui i culti e piega infine al suo servizio l'intero mondo dei miti e degli dei. Allo stesso modo, non viene sottovalutata o dimenticata l'importanza del cosmo uranico. Lo splendore luminoso resta l'incancellabile contrassegno del mistico dominatore del mondo. Esso lo segue in tutte le profondità in cui egli si inabissa, e forma la base delle superiori speranze e di ogni redenzione. La stessa cosa vale per il principio dell'intima unità di ogni vita cosmica. Anch'esso è passato in tutta la sua estensione a Dioniso, e perciò ogni tentativo di scomporre la sua natura divina e confinarla in singole parti del cosmo è d'ora in poi senza speranza. Infine, nel mistero bacchico si ripete la considerazione elementare della natura, la decisa tendenza a unificare il mondo degli dei collegando tutte le sue figure disperse, la consapevole separazione della teologia mistica dalla dottrina poetica e volgare sugli dei, e l'intimo nesso della dottrina fisica, psichica ed etica, insomma l'intero mondo ideale del sistema uranico.

Ma, accanto a questa consonanza nei tratti fondamentali e nei punti di partenza, le due confessioni mostrano, nello spirito e nella direzione della loro elaborazione, una diversità per la cui comprensione il dipinto vascolare di Canosa offre l'esatto metro. Il naturalismo della religione antica vi appare sviluppato nella sua accezione più spirituale e al più alto grado di purezza di cui è capace; invece, la considerazione bacchica del mondo scende da questa altezza, lascia il più alto oggetto della percezione dei sensi, la divinità rivelata nei mondi astrali, seppellisce nella materia la pura idea uranica e, in continuo decadimento dalla originaria visione ideale, si abbandona con sempre minor ritegno al mondo tellurico dei corpi, al suo sensualismo e al suo impulso fallico. In

ciò che la donna pitagorica esclude completamente dalla propria rappresentazione, l'inferiore sfera tellurica, incapace di generare e di trattenere alcunché di divino, proprio in questo regno della vita mutevole ed eternamente declinante il misticismo bacchico fissa la propria dimora, per risolvere l'enigma del futuro non elevandosi al di sopra della terra ma sprofondando in essa. Al posto della legge celeste, sottratta a qualsiasi sensualità, appare ora come vera manifestazione della divinità l'ardente vitalità della tigre e l'esuberanza di una natura tropicale, liberata da ogni catena, strappata a ogni freno. Le somme sfere celesti, l'intero cosmo planetario servono a un solo scopo, a una sola idea della creazione, alla fecondazione e alla vita sessuale naturale di tutte le creature. Ogni cosa viene misurata non secondo la sua purezza spirituale, ma piuttosto secondo la forza sensuale-fallica, e vengono considerate particolarmente sacre la rigogliosa vegetazione e la fauna palustri, come evidenti manifestazioni della gioia spontanea della generazione nelle piante e negli animali, mentre Dioniso viene cercato di preferenza in mezzo alla natura in fiore e l'entusiasmo erotico della vita animale<sup>101</sup> viene celebrato, nella vertigine dei sensi della sfrenata libagione di vino, come presenza del dio vincitore del mondo. Il sole non viene più considerato come la potenza spirituale del sommo voûς; in Dioniso esso è principalmente potenza generatrice naturale, e perciò è inteso non nella sua casta apparizione mattutina ma nell'altezza meridiana del suo splendore, nella barbuta pienezza virile, e neppure come astro conscio della propria maestà, ma piuttosto come inseparabile compagno della luna, animato dal nostalgico desiderio di abbracciare quel pianeta così bello e di fecondarne incessantemente la natura materiale. Così, egli si affianca a Luna come virile Lunus, assume perfino la natura doppia di questo corpo misto che congiunge i mondi, si rallegra della notte più che del giorno, un *Nyktelios* [che ha onori notturni], *Lampter* [dalle faci], *Nyktiphaes* [splendente nella notte], χορηγὸς ἄστροων [corego degli astri], cui l'oscurità favorevole agli amori diviene sacro momento di festa, e che si allietta dell'uomo femminile che cela la propria natura sotto vesti e gesti da donna. Rinunci pure Zeus alla materiale Demetra, e lasci la fascinosa Teti al godimento del mortale Peleo: Dioniso è ben disposto verso tutto ciò che è femminile, indugiando di preferenza nella cerchia delle Menadi, Mimalloni, Clodoni, Macete, Muse, Grazie, Ore, unificando i sessi e l'intera creazione in un unico amore e un unico abbraccio, inebriando ogni cosa con il fascino sensuale della sua esuberante virilità, nemico dell'amazzonismo che fugge gli uomini e amico di quello vinto, fautore del matrimonio

nel suo legame con Arianna, e per questo connesso dagli orfici a Imeneo, e, nella piena emancipazione della carne, un λυναιχομανής [pazzo per le donne], θηλυμανής [folle per le femmine], Χοιροψάλης [ghermitore di pudenda femminili].

In tal modo, il passaggio della considerazione naturale dall'idea uranico-spirituale alla sensualità della forza generativa fallica diviene la scala lungo la quale la religione dionisiaca scende dalle altezze dell'etere alla terra e, rinunciando al principio spirituale della paternità, si consegna interamente alla maternità della recettiva materia. Per il carattere tellurico dell'orfismo bacchico, nessun fenomeno è così significativo come questa supremazia della femminilità. Bacco – come abbiamo illustrato nel *Diritto materno*<sup>102</sup> – è innanzitutto il dio delle donne. Nessuno ha trascinato il loro sesso con una forza così irresistibile, nessuno ha portato a tale altezza l'orgiasmo del quale esso è capace, nessuno ha trovato in esso un seguace e divulgatore così entusiasta se non il fecondatore di ogni vita, con la esuberante mollezza della sua doppia natura, l'inebriante Eros dell'intera creazione. Mediante l'indissolubile legame delle due massime potenze, eccitazione religiosa e nostalgia sensuale, egli desta nelle donne una mania la cui ebbrezza entusiasta sembra lasciar dietro di sé le barriere dell'umanità. Non sulla sottomissione, ma sull'evoluzione del sensualismo poggia questa vita femminile assolutamente afroditica, che ha impresso il suo marchio sull'intera civiltà antica e le ha portato il germe di un marciume inguaribilmente crescente. Infatti, proprio a questo principio materiale Dioniso deve l'universalità della sua potenza che tutto abbraccia, nella quale egli ci appare come l'ultimo signore del mondo, investito dello scettro dallo stesso Zeus. Ciò che il sistema della donna pitagorica di Canosa, ideale, spirituale e alieno dalla materialità non sarebbe mai riuscito a raggiungere, fu ottenuto senza fatica dal contenuto sensuale di questa svilita considerazione del mondo. Indirizzata alla corporeità, e non alla parte più elevata dell'essere umano, essa ottiene quel predominio che, tra gli antichi, Giamblico<sup>103</sup> promette con triste franchezza a ogni religione fondata sulla materialità dell'uomo. Nella rappresentazione di Nonno,<sup>104</sup> Apollo abbassa vergognoso gli occhi di fronte a Dioniso, quando questi offre agli dei riuniti il vino; infatti, la sua natura spirituale non sa offrire, neppure agli Immortali, nulla che essi possano preferire all'ardore che incanta i sensi del dono bacchico. La religione dionisiaca è perciò la professione di fede della democrazia, poiché la natura sensuale alla quale essa si rivolge appartiene a tutti gli esseri umani e non conosce nessuna di quelle differenze che sono poste dall'ordine

della vita dello Stato o dall'eccellenza spirituale, mentre la direzione ideale e ostile ai sensi del pitagorismo appare alla grande massa come segno di distinzione aristocratica di poche nature più favorite. Dagli antichi Dioniso viene celebrato come il fondatore in terra di ogni libertà e dell'uguaglianza universale. Egli merita questa fama, perché rappresenta solo la legge della vita materiale e ridona alla creazione tellurica quello stato originario che venera nella più piena libertà della vita naturale l'ideale di un paradiso terreno. Sono cadute tutte le catene con le quali l'uomo circonda la propria esistenza, è spezzata ogni tirannia che voglia domare o impedire lo sfrenato appagamento delle brame naturali. Non c'è altro diritto, non altra regola della vita che lo *ius naturale*, che ogni creatura segue, anche l'animale e perfino la vegetazione spontanea dei terreni palustri.<sup>105</sup> Nulla è più conseguente, rispetto a questa considerazione del mondo, della metamorfosi animale del dio taurino scaturito dalla terra, narrata dal mito, e della forma ferina che le opere d'arte attribuiscono al tumulto dei demoni bacchici. L'apoteosi della vita animale, del suo sfrenato piacere e dei suoi eccessi rozzamente sensuali privilegia tale configurazione.

Con questo si compie l'opposizione del naturalismo uranico e di quello orfico-bacchico. Dall'eternamente uguale mondo degli astri, Dioniso entra in ogni mutamento dell'esistenza sublunare. Per lui non risuona, come al puro dio della luce Febo Apollo, non soggetto a nessuna mutazione, il pudico e regolare peana, ma il selvaggio ditirambo, pieno di emozioni e di cambiamento, pieno di circuiti e labirinti, per il quale egli viene anche chiamato διδυραμβογενής [nato due volte, passato due volte per la porta del mondo]. Egli è l'enigmatico dio del mondo del divenire, in onore del quale si gioca con favole ed enigmi, che non è legato all'ordine e alla gravità sempre uguale, ma allo scherzo, alla protervia, alla pazzia, alla disuguaglianza,<sup>106</sup> sempre ingannando tramite lo scambio dei colori, strettamente affine al dualismo, votato alla morte assieme alla sua creazione e sepolto ai piedi del dio delfico. Di qui l'altissima eccitazione, l'inquietudine e la fretta selvaggia che afferra tutti i suoi compagni, contrassegna il suo culto e dà ai monumenti dell'orfismo bacchico quell'energia vitale in cui viene riconosciuta l'immediata presenza del dio. Mai tranquillità statuaria, ma ovunque movimento, tiasi per mare e per terra, cortei solenni, pompe, trionfi, un fuggire e inseguire, un motteggiare e celiare, danzare e trincare, giocare e lottare, una cura dell'agilità del corpo, un'ebbrezza entusiasta che solo di rado si placa in più quiete scene di un calmo godimento. L'eccesso è la regola della vita bacchica. L'eccesso dei doni di natura, l'eccesso del loro godimento,

l'eccesso in ogni attività dei sensi, la forza superumana della dissolutezza, questa è la felicità con la quale Dioniso cerca di elevare l'umanità sopra il sentimento della propria debolezza e miseria: un dio della menzogna e dell'inganno, ψευδόμενος [mentitore], che mediante la furia del godimento sensuale partorisce solo la furia della disperazione.

Il pensiero e il dolore della morte hanno ottenuto tramite Dioniso lo stesso incremento dell'idea della felicità e della voluttà dell'esistenza. La perfida astuzia del serpente, la spina che nel mezzo dell'orgiasmo vitale punge e ferisce a morte, il ratto mortale durante la ricerca dei fiori sono immagini di questa cerchia religiosa che riconduce tutti i dolori dell'umanità all'empietà dei Titani, alla scellerata tracotanza di una stirpe primeva. Tutti i miti dell'età più antica vengono impiegati al servizio del retroscena demoniaco del nostro destino umano. Quanto essi offrono di più commovente tra destini ineluttabili, orrori e sangue, declini e tribolazioni, ogni empietà che ne origini un'altra ancora più scellerata, ogni vendetta che spinga ad annientarsi reciprocamente come gli uccelli di uno stesso cortile,<sup>107</sup> il destino che, annientando anche l'ultima speranza, sta sospeso tanto sulla progenie e la patria di Priamo quanto sul capo del vincitore, ogni malinconia, ogni pazienza, ogni più aspra battaglia tra potere e affetti, tutto questo diviene immagine dell'esistenza e viene consacrato a espressione dell'idea bacchica. Il regno dei sepolcri viene spartito tra scene di felicità e di disperazione, e questo contrasto di paradiso e inferno, di inno ed epos, sovente legato sulle due facce dello stesso vaso, rende intuitivo nel modo più intenso il selvaggio ditirambo della sensualità dionisiaca sprofondata nella realtà della vita.

L'eccitazione dell'animo, ondeggiante tra la vertigine del piacere e quella del dolore, trova la propria espressione corrispondente nella natura del dono bacchico del vino. La forza del succo inebriante che può acquietare i dolori, il suo fuoco che attraversa al tempo stesso la vita animale come quella psichica, la sua natura che unisce ogni cosa in amicizia e amore, l'effetto erotico, la lascivia stessa, tutto tradisce la presenza del creatore che nel miracolo del vino in Elide<sup>108</sup> si esprime nel modo più chiaro e spinse alla completa equiparazione di Dioniso con la sua bevanda. L'ardore di tigre dell'esistenza bacchica è inseparabile dal godimento del vino. Esso scaccia i casti νηφάλια [sacrifici senza libagioni di vino] dei primi tempi, conquista dei ed esseri umani al servizio del dio dell'incanto e più di ogni altro dono incatena il suo seguito animalesco. Dioniso stesso è rappresentato con il corno o il cantaro, con tralci di vite o in mezzo a vigneti. Il succo traboccante

dal vaso, la vertigine sensuale dell'ebbrezza non restano estranei neppure alle raffigurazioni del divino fanciullo. Sui vasi compaiono come demoni preferiti Ampelo [Vite], Stafilo [Grappolo], Acrato [Puro, detto del vino]; Eno [Vino], Enopione [Vinolento], Edieno [Vino dolce] lo attorniano. In Enante [Fiore della vite] viene celebrata la fioritura primaverile della vite, nelle scene della pigiatura i piaceri dell'autunno. Il saggio Sileno rinuncia alla propria natura più elevata per rappresentare in sé e nel proprio otre, come modello di ogni sregolatezza, l'apoteosi dello spirito del vino. Anche la natura ferina della lasciva schiera dei Centauri brama il godimento del succo profumato. La felicità delle baccanti sta nell'eterna ebbrezza che eccita tanto la brama rozzamente sensuale dei compagni nelle selve quanto il più nobile entusiasmo per le Muse, aumenta la vertigine del banchetto quanto ogni altra gioia comune e si associa volentieri a Comarco [Re del banchetto], Como [Banchetto], Molpo [Canto] e alla docile lepre che sta in braccio a Tragedia.<sup>109</sup> Pausania<sup>110</sup> attribuisce alle ali del Dioniso *Psilax* [alato] di Amicle un riferimento al vino, che solleva e trasporta l'uomo come le ali gli uccelli: una spiegazione che è tanto più indicativa quanto più si allontana dal senso originario. Il naturalismo della considerazione bacchica del mondo non poteva finire diversamente. Scendendo di gradino in gradino, esso ha la propria conclusione, come ogni sistema fondato sull'apoteosi della sensualità, nel piacere infecondo del mulo, negli amori maschili e nel pianto della tigre che tanti monumenti ci presentano.

Ora lo splendore del mondo uranico, dal quale anche Dioniso trae la propria origine, è oscurato, e la sua pura luminosità, svilata a forza generatrice, passa nella materialità del fuoco tellurico, che simile all'inquieta fiamma della lucerna di Psiche accende l'ardore della vita animale e scaccia la letizia spirituale con il fanatismo del più traboccante senso della natura. Dioniso viene equiparato allo ctonio Efesto. Ha luogo tra di loro uno scambio di attributi che quasi annulla la differenza iniziale tra le loro figure. Escluso dalla vicinanza di Zeus, il dio deforme che coi metalli tratti dal profondo della terra sa fabbricare monili che lusingano i sensi è ricondotto all'Olimpo dal nuovo signore del mondo. In questo corteo divino il tellurismo, e con esso il raffinamento efestico-afroditico dell'età dionisiaca, celebra la propria apoteosi. Non può più destare stupore, ora, che la natura bacchica venga riconosciuta principalmente nella terracotta: un fatto simbolico che si trova dichiarato più volte negli scritti dei platonici e che trova la propria semplice spiegazione naturale nell'unione del fuoco con la materia ctonia. L'arte vascolare è una tecnica dionisiaca. La sua fioritura

coincide esattamente con la diffusione del culto bacchico-orfico. Alla stessa cerchia religiosa appartengono o servono le sue raffigurazioni, a essa vengono attinti la forma, gli ornamenti e quanto altro appartiene all'arte; con essa infine è in evidente relazione il progresso dello stile grafico. Alla libertà dell'idea religiosa corrisponde quella della forma da rappresentare: in entrambi i campi la stessa emancipazione, la stessa eccitazione della fantasia naturale, lo stesso svelamento della bellezza sessuale. Alla sensualità, non allo spirito è diretto questo esuberante ciclo figurativo. La sua eloquente pantomima opera con la forza di quella rappresentazione di Arianna che secondo la testimonianza di Plutarco fece ardere di brama erotica gli ospiti di Calia.<sup>111</sup> Tanto più l'idea uranica viene offuscata, tanto più aumenta il fascino delle forme artistiche. Scultura e pittura vivono del decadimento dello slancio ideale religioso. Per questo nel sistema del vaso canosino non c'è spazio per l'ideale naturale bacchico e il fascino sensuale della bellezza corporea.

Una particolare attenzione merita la predilezione per la beffa e il motteggio, che contraddistingue spesso i monumenti della cerchia dionisiaca. Dall'ingenua comicità della vita campestre e dai lazzi della commedia essa giunge fino alla caricatura, e da questa al gusto del brutto, al cui perfezionamento viene dedicata non minor cura che alla rappresentazione del bello. A nessun genere di utensili sono estranei questi esperimenti. Non solo li troviamo sulle lucerne, ma anche sulle piccole terrecotte, di natura eminentemente religiosa, e perfino nella più nobile pittura vascolare dello stile compiuto. Nulla è risparmiato. La buffa natura mista della compagnia silvestre di Bacco da una parte è esaltata fino al ridicolo della scimmia e di una ilarità da Cercopi, dall'altra è svilta fino al cinismo del caprone, e la veneranda figura del padre dei Sileni viene deformata fino a rappresentare il tipo dell'ubriacone in vena di facezie. Profondi miti sono volti in parodia, alla più nobile tragedia viene affiancato il pezzo dei Satiri, come nella processione solenne e nel corteo funebre, così nei sepolcri. Nella galleria di queste figure comiche appaiono Edipo e la Sfinge, Enea e Anchise, Ulisse e Polifemo, Eracle e gli uccelli stinfalidi, Paride e la contesa delle dee, una vecchia amazzone che scivola dal cavallo (su una lampada della mia collezione), e soprattutto Pasquino, l'allegro motteggiatore, che appartiene esclusivamente alla più seria tra tutte le regioni e che solo il mondo funerario ci ha conservato in tutta la varietà delle sue manifestazioni e attività (come funambolo, pugilatore, e così via). L'osceno si unisce al grottesco e fa tornare alla memoria quel Pausone<sup>112</sup> che secondo la *Politica* di Aristotele

guadagnò i propri allori per questo genere caricaturale. Comicità e beffa sono come una nota fondamentale che accompagna le immagini bacchiche. Spesso attenuano la serietà delle scene più celebrative e si avventurano nella rappresentazione delle più elevate unioni divine, che a volte tradiscono il soffio di una canzonatura scherzosa. Ma alla più alta espressione il motteggio giunge nell'immagine, frequente sulle terrecotte provenienti dai sepolcri italici, di una figura seduta che sotto la maschera che copre la parte superiore del viso allunga dalla propria bocca spalancata la lingua per dare l'espressione dello scherno più amaro alla beffa della tomba su ogni vita e su ogni speranza. Questa figura, sorprendentemente simile per il panneggio della veste all'apparizione di un monacò mendicante, è senza dubbio il prodotto più comune tra quelli offerti dai sepolcri. Per il cinismo della sua smorfia supera tutte le maschere (non sceniche) uscite dai sepolcri, che nella deformazione del volto umano paiono gareggiare per la realizzazione dell'ideale della bruttezza. Non c'è dubbio che anche le più grossolane tra queste figure (ad esempio l'attore che si presenta con la testa di maiale nelle terrecotte di Janzé) ricalchino gli usi e le rappresentazioni delle feste bacchiche e siano resti di quegli scherzi in maschera le cui danze satiriche e i cui travestimenti sono testimoniati dagli antichi come divertimento favorito di intere popolazioni. Così, la divinizzazione della vita sensuale termina nell'apoteosi della follia. Nella caricatura l'uomo si beffa della propria religione, del proprio mondo divino e mitico, e perfino del proprio principio vitale. La considerazione dionisiaca della natura non poteva né rivelare in modo più preciso né condannare in modo più annientante il proprio rinnegamento dell'idea uranica.



## B. Il rapporto di Dioniso con Apollo

Sarà ora nostro compito mostrare l'influsso che lo svilimento del fenomeno bacchico che abbiamo appena considerato esercitò sulla teologia orfica. Se questa non poté né disconoscere né evitare il decadimento della sua pura e originaria idea astrale, il suo compito fu però di ottenere su un'altra via un nuovo riconoscimento alla parte più elevata del sistema e di conciliare il tellurismo con la cosmologia uranica. A questo scopo, essa seguì lo stesso principio della mediazione e dell'appianamento degli estremi che caratterizzò il suo atteggiamento di fronte alle concezioni popolari e che guidò sempre anche i suoi più grandi riformatori. Sotto il suo influsso nasce una nuova spartizione dell'universo tra gli dei. La mitologia volgare ellenica aveva i tre regni, l'orfismo rimase a due, quello della regione tellurica e quello della regione uranica. Questo dualismo corrispondeva al meglio da un lato all'impianto del suo sistema cosmico, dall'altro allo scopo da raggiungere. Nacque così la dottrina dei due emisferi, uno inferiore, che comprende la più bassa delle sfere cosmiche, la terra, e l'altro superiore che abbraccia tutte le rimanenti zone del cielo, le sole rappresentate dal vaso di Canosa. La luna vi mantiene la sua vecchia importanza come confine e anello di congiunzione delle due metà. Come signore della sfera tellurica è riconosciuto ora Dioniso, mentre la parte uranica è ceduta ad Apollo e in tal modo il supremo regno luminoso abbandonato da quello viene riportato in potere di questo dio, cui l'orfismo originario aveva reso omaggio nella sua forma più pura. Nel campo, pur vasto, della storia della religione antica, non esiste un fenomeno più notevole di questa combinazione. Essa riconosce l'offuscamento che Dioniso ha recato al principio della luce e riconsegna però a quest'ultimo la sua piena chiarezza. Essa separa i campi e sa al tempo stesso salvare la loro unità, il grande principio fondamentale del naturalismo orfico. Tiene conto di tutte le aberrazioni spirituali di un mondo decaduto e però mira sempre allo scopo principale di ogni religione, l'elevazione al di sopra del fascino ingannevole del mondo dei sensi.

In questo sistema dualistico troviamo anche Dioniso come dio della luce, differente da Apollo solo per il grado di purezza, non per una netta contrapposizione. Egli è, come dice Macrobio,<sup>113</sup> il sole dell'emisfero inferiore (*sol in infero hemisphaerio*), cioè il principio solare dell'oscura terra, che, sottratto alla patria lontana, rischiarerà le chiuse profondità della materia, mentre Apollo è il principio luminoso della regione superiore, cioè il centro del mondo uranico

nella purezza del suo innato splendore: quello un dio volto al lato terreno e notturno, nel cui culto risuona l'antico lamento universale della natura, questo elevato al di sopra di ogni mutamento della creazione sensibile, la quintessenza di ogni indisturbata armonia cosmica. Per tale rapporto di prosecuzione e completamento la spartizione orfica dei dominii si differenzia da quella della mitologia volgare. Quest'ultima ha per conseguenza il dissolvimento e la scomposizione della forza, mentre la prima muove alla riunificazione le potenze separate e prepara la via al continuo traboccare dell'una nell'altra. Dioniso, sebbene confinato sulla terra, deve riconquistare in Apollo il cielo dal quale è disceso e la propria originaria purezza, mentre Apollo dal canto suo non deve rifiutare la comunità con Dioniso. Così appaiono nella loro unione delfica, così nelle più nobili immagini vascolari. Meglio che dalle tradizioni scritte, possiamo riconoscere da questi testimoni muti la perseveranza con cui la teologia orfica lavorò a collegare la natura luminosa dionisiaca con quella apollinea e a purificarla tramite questa. Essa è indicata palesemente da quei gruppi divini estranei alla mitologia popolare nei quali Dioniso e il mondo dei demoni dionisiaci appaiono accanto ad Apollo e alle figure della sua cerchia luminosa, Leto e Artemide, collegati per lo stesso scopo e nella stessa idea; ed è indicata allo stesso modo dal continuo scambio degli attributi, che ci autorizza a ipotizzare un Bacco apollineo e demoni bacchici apollinei, e un Apollo bacchico, un'Artemide e una Leto bacchica, e infine ancora dal legame, ricorrente nella decorazione vascolare, di simboli naturali dell'uno e dell'altro dio, e in particolare delle ghirlande di alloro e di edera, e da quello di scene bacchiche e apollinee sui lati opposti dello stesso vaso.

Con tanto maggior energia questa direzione si manifesta, tanto più notevole è che Dioniso affermi sempre la propria posizione di centro dell'orfismo contro il superiore e più puro Apollo. Egli, e non Apollo è il vero dominatore del mondo, provvisto dello scettro di Zeus, celebrato più di tutti gli altri dei e più potente per gli umani delle più nobili figure del più nobile sistema divino, di Apollo e Pallade Atena, la cui perfezione egli brama tuttavia con nostalgia. Non mancano immagini eloquenti che allontanandosi da Dioniso rinviino alla più luminosa essenza di Apollo, o siano dedicate all'esclusiva celebrazione di questo, né altre che rappresentino l'acquietamento di un'eccitazione bacchica come conseguenza del puro apollineo suonar la cetra, o introducano in raffigurazioni simili Nous [Mente] o Dinonoe [Mente vorticoso], Irene [Pace], Dike [Giustizia] e simili versioni di Telete nelle

raffigurazioni del corteo dionisiaco; ma anche in questo caso Apollo deve essere pensato come Dionisodoto [donato da Dioniso],<sup>114</sup> una designazione che, assieme a quella corrispondente di Dioniso Melpomeno [dei canti dei cori],<sup>115</sup> sottolinea l'importanza assunta dal dio inferiore. Secondo l'idea dell'orfismo non è Dioniso che si lega al superiore Apollo, ma piuttosto questo che si unisce al dio inferiore e servendolo ne accresce la fama e la potenza. Bacco resta il centro in cui concorrono tutti i raggi della cerchia divina, dall'alto o dal basso. A lui sono dedicati tutti gli sforzi degli Immortali. In suo onore vincono Perseo, Eracle e tutte le potenze della luce, ed egli è celebrato dalle forze del mare e della terra e dalle imprese dei sommi eroi, soprattutto di Achille, che assume egli stesso una natura divina dionisiaca.<sup>116</sup> I simboli della potenza e del dominio bacchico vengono trovati ovunque nelle immagini vascolari appaia un dio o un eroe. La natura bacchica si trasferisce anche sulle figure più pure. Vediamo Apollo rinunciare all'esistenza priva di donne della superiore natura luminosa e unirsi come sposo ad Arianna-Libera al posto di Dioniso.

La stessa cosa vale per Atena ed Eracle. In Atena la natura luminosa raggiunge il suo grado più alto e spirituale. Ella è l'apparizione più elevata di tutti gli antichi sistemi teologici, la trasfigurazione della perfezione del corpo e dello spirito, e non solo accanto a Dioniso, ma anche accanto ad Apollo è l'apparizione della luce nelle tenebre. Secondo la dottrina orfica Meti, la sapienza originaria, coetanea di Eros, prima viene inghiottita da Zeus e poi è restituita all'umanità come vergine Pallade, la più bellicosa di tutti gli dei. Priva di madre, nata dalla testa in modo puramente paterno, quindi assolutamente spirituale, ella è superiore a Dioniso, il *bimater* [dalle due madri], cui nella nascita dall'anca il padre diventa madre. Per il suo principio fisico donna lunare, ella innalza il significato spirituale dell'astro che gli orfici celebrano come l'origine di ogni sapienza mistica al di sopra dei più alti corpi cosmici verso la purezza di una inavvicinabile verginità. E però anche questo supremo essere spirituale viene adottato dalla considerazione dionisiaca e viene introdotto, non meno di Apollo, nell'unione dell'amore sessuale. Nelle raffigurazioni vascolari, anche dello stile arcaico-sacrale, un intimo rapporto di questo tipo è corrente, e non manca neppure un'allusione alla fecondità delle nozze. Eracle, il misogino, al cui altare a Cadice nessun piede femminile si accosta, nel cui nome nessuna romana oserebbe giurare, offre alla propria protettrice il fiore dell'amore, celebra con lei nozze bacchiche e sorprende con questa singolare smentita di due nature divine il seguito degli Olimpici, compresi Ermete e

Artemide, che si allontanano beffardi da quello spettacolo. Perfino Dioniso, oltre a Eracle, cui nel santuario tirio tende la mano,<sup>117</sup> ottiene la vittoria su di lei. La più fortunata tra le conquiste di Bacco forma il contenuto di un'immagine vascolare che non è stata adeguatamente valorizzata in questo senso dal commentatore.<sup>118</sup> Così, accanto a un Apollo bacchico abbiamo anche una Atena bacchica, che attorniata da Sileni o accompagnata dalla tigre si presenta in Attica come Pallade Scirade. Se certamente non mancano raffigurazioni che accentuino la superiore natura di Aténa, né miti in cui si esprima un'opposizione contro tale unione – quello del flauto bacchico che Minerva, irritata, scaglia lontano, o del più puro, apollineo strumento a corda che Dioniso consegna a Pallade –, non si può però disconoscere che Atena infine, non meno di Apollo, non faccia che innalzare lo splendore dell'apparizione dionisiaca e venga posta al servizio dell'ampliamento del regno bacchico. L'orfismo la conosce come salvatrice del cuore di Zagreo che i Titani stanno dilaniando, come aiutante del dio nella sua campagna contro l'India, come protettrice di tutti gli eroi che, talvolta trepidi, combattono per la gloria di Dioniso, e come guida di Core fuori dal regno delle ombre, in cui Dioniso non vuole trattenere in eterno la propria sposa. Perfino le raffigurazioni della nascita di Atena, in cui il più alto mistero della religione antica viene presentato nella sua maestà che irradia ogni cosa, servono alla celebrazione dell'idea orfica e non tralasciano di accennare alla vicinanza di Dioniso con questa. Nell'immagine vascolare citata da Gerhard, tav. 4, una delle più notevoli di questa classe, con la quale va confrontato il dipinto descritto da Filostrato Ἀθηνᾶς γοναί [*I natali di Atena*],<sup>119</sup> Bacco appare come centro di un gruppo che si differenzia essenzialmente, sia nell'idea sia nella presentazione, dall'altro gruppo di divinità. Efesto, Ilizia, Artemide, Poseidone e Nereo sono i più vicini testimoni della prodigiosa apparizione, di fronte alla quale ogni divino splendore impallidisce, ogni gelosia ammutolisce, ogni diversità scompare, gli elementi e i loro signori nel sentimento della loro nullità ritornano all'unità sotto uno spirito superiore. Dioniso sta al di fuori di questa cerchia e della sua idea. Un raggio della luce ora apparsa lo ha colpito nell'Ade, cui egli risalendo volge un ultimo sguardo. Davanti incede un mortale con la corona mistica, e Nike-Telete dal passo alato serve da guida. L'idea è chiara. Soltanto mediante Dioniso e la sua iniziazione l'uomo perviene alla contemplazione del prodigio al cui compimento Elio ferma il tiro dei suoi cavalli. Non Zeus possiede il mistero di Atena, ma il reggitore orfico del mondo, che ha tratto a sé tutte le potenze che sono nel cielo, sulla terra e sotto di essa, che

ha detronizzato Plutone nell'Ade, ha oscurato le divine nozze tra Zeus ed Era con il suo matrimonio con Core e ha saputo, egli solo, conservare l'idea originaria dell'unità dell'essere divino. Nella nostra immagine manca Apollo, che pure sembrerebbe essere richiesto prima di qualsiasi altro dal suo legame attico con Atena e dalla sua intima affinità con la sua natura luminosa puramente spirituale. È sostituito da Dioniso, che lo ha compreso interamente in sé.

Qui, dove troviamo il portatore del sistema orfico in immediato contatto con la superiorità spirituale di Atena, si possono vedere nel modo più chiaro il significato e le conseguenze della spartizione bacchico-apollinea del mondo. Fondata sul riconoscimento dell'idea tellurica, che minacciava di oscurare lo splendore della natura divina dionisiaca, essa diviene un mezzo per dare nuova vita alla cerchia ideale uranica. Separando l'essenza apollinea dal naturalismo del fenomeno bacchico, essa collega ciò che è superiore a ciò che è inferiore e innalza in tal modo nuovamente lo sguardo verso quelle sfere dalle quali il mondo della bassa sensualità lo aveva distolto. Apollo diviene il completamento di Dioniso verso l'alto, Dioniso la prosecuzione di Apollo verso il basso. Da questo legame nascono un Apollo bacchico e un Dioniso apollineo, e in una duplice incarnazione ripristinano l'unità del principio luminoso. Se la superiore natura cosmica di Apollo si mostra nel suo riferimento all'armonia dei mondi, questo stesso onore passa ora a Dioniso. Se Atena innalza ancora di più l'idea apollinea, anche Dioniso viene elevato in modo corrispondente. Tutte le sfere del dipinto celeste di Canosa ricadono in suo potere. La luce immateriale del sommo etere discende, in lingue di fiamma che non bruciano, sui capi consacrati dei misti di Dioniso.<sup>120</sup> A tale rinascita dell'idea uranica anche il tellurismo attinge la propria purificazione. Un raggio di pura luce celeste penetra fin nelle più nascoste profondità della terra e attenua gli orrori delle loro tenebre. Il lato ombroso e notturno della vita tellurica viene amichevolmente rischiarato dall'essenza apollinea di Dioniso. Al posto del fosco Plutone, egli è un Ade solare, che desidera ardentemente salire egli stesso verso la luce. Egli non può invero risparmiare a nessuna vita l'ingresso nel regno sotterraneo, ma promette il ritorno, come lo concede a Core. Abita al confine tra la luce e le tenebre, è un dio bianco e nero, tirato da due cavalli di colori diversi, una luce nelle tenebre della morte, e anche negli Inferi è vestito del luminoso manto stellare. La felicità con cui la sua traboccante pienezza naturale benedice la vita sensuale viene liberata per sempre del segreto pensiero demoniaco di una

disperata notte della morte. In questa figura luminosa ci si presenta l'Apollo-Dioniso degli orfici. Alla caduta dell'umanità dall'idea uranica si oppone lo sforzo del mistero verso un suo rinnovamento ancora più splendido. Anzi, tanto più violentemente il fascino sensuale della vita naturale trascina lo spirito giù verso la terra, con tanto maggior decisione si lavora al ripristino della più pura considerazione celeste del mondo e di dio.

È la gloria dei teologi orfici aver proseguito sempre con immutata energia questa lotta dello spirito contro la potenza del sensualismo. Di aver impiegato il sistema della transazione può essere fatta loro una colpa tanto poco quanto dell'esito finale della battaglia, del quale non sono responsabili. A quello non furono spinti da una libera scelta, ma piuttosto dall'imperativo della necessità, della situazione dello spirito religioso sul quale dovevano agire. Questo è invece la conseguenza del principio naturale sul quale poggia la religione antica in generale, e perfino la più sublime speculazione delle sue più pure professioni di fede. La lotta vittoriosa contro il sensualismo tramite il sensualismo stesso è impossibile. Il sicuro dominio del principio spirituale nella religione non può essere costruito sullo sviluppo e sulla purificazione di idee fisiche, per quanto queste possano essere tratte dal sommo campo uranico della percezione sensoriale: può esserlo invece a partire dalla loro distruzione e da quella negazione fondamentale che giunse nel mondo per la prima volta dal puro spiritualismo del Cristianesimo. Entro i confini della religione antica, l'umanità può registrare poco che non sia un decadimento. Invano i profeti dell'orfismo lottano contro la forte corrente della mitologia popolare che esteriorizza e rende frammentaria ogni cosa: essi vengono costretti ad accettarla e a conquistare poi riconoscimenti per il loro messaggio dell'unità dell'essere divino tramite un'interpretazione modificata delle singole figure e la riunione di tutte in un insieme unitario. Altrettanto invano si affaticano a elevare l'idea naturale dionisiaca agli estremi confini del tutto e a porla in un legame immediato con l'idea originaria divina rinata in Atena tramite la considerazione dei mondi uranici. Il peso della materia si appende a ogni loro tentativo: la vittoria finale resta alla potenza naturale fallica e al suo simbolo svelato. Nell'incanto di uno sfrenato piacere paradisiaco viene appagata ogni pretesa per la vita come ogni speranza per l'al di là.

L'immagine più viva di questa battaglia e del suo esito finale ci è mostrata dal mondo sepolcrale: un tesoro di conoscenza non solo per la plastica e la pittura, e neppure solo per i miti sugli dei e sugli eroi o per l'illustrazione figurativa dei maggiori poemi greci, ma

innanzitutto per le idee religiose dell'orfismo, per il loro rapporto reciproco come per quello con la teologia volgare-classica; per le sue battaglie, le sue vittorie e le sue sconfitte. Di gran lunga la maggior parte dei monumenti provenienti dai sepolcri è stata prodotta sotto l'influsso diretto dell'orfismo dionisiaco, è stata dedicata all'espressione del suo cerimoniale d'iniziazione, delle sue purificazioni, espiazioni e dei suoi gradi iniziatici, dei suoi culti festivi e usi sacri, delle sue dottrine fisiche, psichiche ed etiche, delle sue speranze ultraterrene e, nel modo più vario, alla celebrazione del dio che il mistero celebra come suo centro, come Soter [salvatore] e Lysios [solutore, liberatore] dell'uomo che gli si consacra. Alla vista di queste opere siamo sorpresi dalla mescolanza di elevato e comune, di gravità e leggerezza, solennità e sfrenatezza, disciplina e frivolezza, e da un'eterna oscillazione tra due potenze opposte la cui inconciliabilità ci si manifesta con l'evidenza della vita attuale. Volentieri cercheremmo di difendere la fama degli antichi dall'accusa di decadimento etico mediante un'interpretazione spirituale di immagini vili; ma questa interpretazione attribuirebbe all'umanità un entusiasmo per l'ideale di cui in ogni epoca solo pochi sono capaci. È molto più frequente che ciò che è più elevato sia inteso in modo basso che non il contrario. Ben lontani, quindi, dal disculpare l'esercizio orfico dell'arte, siamo anzi costretti ad accusarlo come corruttore della fede migliore. Favorito dal decadimento dell'idea più pura, esso agevola dal canto suo il dominio del principio sensuale e determina l'idea religiosa molto più di quanto esso ne venga condizionato. È colpa sua se la gravità della fede cede sempre più alla libertà di fantasie poetiche, la poesia soppianta il rigido dogma e la scelta degli oggetti viene infine determinata principalmente da considerazioni estetiche, e non più da idee religiose.

Sotto l'impressione di questo fenomeno, apprezzeremo doppiamente il valore e l'eccellenza del monumento canosino. In mezzo al più alto e splendido dispiegamento dell'arte figurativa dionisiaco-orfica, esso sa conservare all'idea uranica tutta la sua purezza. Non solo evita ogni contatto con il tellurismo e con l'idolatria, ma anche qualsiasi accenno al culto bacchico, cui rimandano invece vari contrassegni presenti sulla maggior parte dei vasi, e specialmente nell'Italia meridionale. La donna pitagorica rinuncia totalmente a Dioniso, per tenere lontani tutti gli elementi di corruzione che questi reca con sé. La transazione della quale l'orfismo si compiace resta estranea al suo monumento. Perfino i rappresentanti più puri della luce celeste, Apollo e Atena, ne vengono esclusi, poiché anch'essi servono al nuovo dominatore del

mondo; le considerazioni artistiche vengono subordinate interamente all'idea religiosa, e vengono ascoltate solo le esigenze della fede. Così il dipinto celeste canosino, sia per quel che concerne la sua idea sia in quanto fenomeno, sta interamente al di fuori della cerchia dei monumenti funerari antichi a noi familiari, adatto non solo ad allargare le nostre conoscenze archeologiche ma soprattutto ad aprire un nuovo punto di partenza e nuovi percorsi spirituali ai nostri studi religiosi.

### *C. Le immagini dell'immortalità*

Nei due primi capitoli (A e B) di questa terza parte abbiamo seguito, nei suoi tratti fondamentali, la trasformazione che la considerazione fisica del mondo subì per opera del principio naturale dionisiaco. Anche la dottrina psichica dovette conoscere uguale declino. Fondata sull'idea naturale, essa ne segue necessariamente tutti i cedimenti e le risalite, con essa è uranico-astrale e diviene tellurico-materiale. Ora, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione alla decadenza della parte psichica della dottrina orfica, e dobbiamo quindi rispondere alla domanda: come si configura, secondo le idee dell'orfismo bacchico, il destino ultraterreno di Psiche?

Il puro sistema uranico insegna come dopo la morte del corpo le due parti costitutive superiori dell'essere umano ritornino alle loro origini cosmiche, l'anima venga dissolta nell'elemento lunare e lo spirito, dopo la seconda morte, nel principio luminoso solare, e come in tal modo ogni cosa venga ricondotta alla quiete dell'esistenza elementare. L'orfismo bacchico si allontana da queste idee cosmico-astrali, sprofonda il suo sguardo dal cielo alla terra e fa riapparire in una sensualità tellurica le idee sull'al di là della psicologia uranica. La fede nell'immortalità dell'anima umana si riveste di forme materiali. Il ritorno alle origini dell'esistenza, il carattere della sorte futura, il luogo di destinazione: ogni cosa viene modellata secondo le rappresentazioni della vita terrena, l'ai di là è trasportato nell'al di qua e viceversa, e in tal modo l'esistenza superiore viene pensata solo come un'elevazione dell'umanità. La sublimità che il sistema uranico otteneva dallo sguardo sui lontani mondi celesti va ora perduta. È svanito l'infinito abisso che separava la regione psichica da quella somatica. Lo stesso tellurismo abbraccia ora presente e futuro e fa sparire nella manifestazione di entrambi qualsiasi limite divisorio. Figure concrete, afferrabili rappresentano d'ora in poi le astrazioni della



speculazione filosofica. Le inafferrabili costruzioni di un'esistenza puramente psichica, sottratta alle forme corporee, e del suo disciogliersi nella generalità dell'anima del mondo, cedono, come ombre illusorie, alla corporeità di un regno dei cieli tellurico. La fede presta all'arte un punto d'appoggio saldo, sensibile, quale la psicologia uranica non è in grado di fornire. Ogni cosa ora è rappresentabile, ogni cosa è visibile, tutto viene riportato nelle vicinanze. Perfino il mondo futuro è afferrabile dai sensi, affine alla nostra natura mortale e comprensibile.

Non si può disconoscere che proprio questa sua proprietà sottomise i cuori umani all'orfismo bacchico. È la parte psichico-mistica della dottrina quella che ha conquistato il dominio del mondo. Solo perché Dioniso attira nel suo cerchio magico, assieme alla vita terrena, anche il futuro ultraterreno, e promette in tal modo una beatitudine infinita che oltrepassa la morte, anzi ne viene accresciuta, poté appagare tutti i bisogni dell'uomo e placare la nostra duplice nostalgia, di felicità terrena e di voluttà eterna. L'essenziale della sua natura divina è il misticismo psichico. In esso sta la grandezza e la gloria dell'orfismo bacchico. Siano pure pensate l'immortalità nelle forme del mondo dei sensi e la felicità dell'esistenza futura secondo i presupposti del benessere terreno: il riconoscimento dell'immortalità, la fede in un felice e voluttuoso al di là, la gioia nel sovrasensibile, che soltanto lo spirito riesce a contemplare, è in sé e per sé una gloria che non possiamo sottovalutare. Il nostro riconoscimento cresce tanto più quanto meno l'attuazione del materialismo ci lasciava aspettare una tale visione del futuro. Come è elevato infatti il principio naturale dell'orfismo bacchico in confronto ai sistemi affini antichi e moderni! Mentre questi per il loro pensiero realistico negando ogni elemento sovrasensibile approdano al pieno nichilismo, quello sa trarre dagli stessi presupposti conseguenze completamente opposte. Non soltanto il cosmo uranico, ma anche la sua immagine oscuramente rispecchiata nel tellurismo gli servono come rivelazione della legge dell'immortalità psichica. In tutti i fenomeni naturali, perfino in quelli infimi, esso cerca una conferma della sua idea ultraterrena. Ogni cosa ne diviene testimonianza, ogni cosa ne accresce la promessa.

Con la stessa nostalgia l'umanità afferra l'immagine del futuro che ora le viene offerta. I monumenti funerari sono dedicati di preferenza alla parte psichico-mistica della dottrina, quella che si riferisce alla sorte ultraterrena. Servono a questo scopo anche in quelle raffigurazioni che non sono riferite né alle cerimonie sacre del culto di Bacco né generalmente alla celebrazione del Dioniso

mistico. Nel loro insieme mostrano tanta cura per la morte e il futuro, tanta ansia di assicurare la salvezza ultraterrena e tale saldezza nella fede nell'immortalità che per la grandezza del pensiero finale noi spesso dimentichiamo la bassezza della sua espressione sensibile, e anzi ricaviamo una nuova scala di misura per la valutazione della religione precristiana. Ciò che i culti popolari scacciano completamente sullo sfondo, ciò che perfino le nostre tradizioni scritte relative a Dioniso accentuano relativamente poco, si rivela nel mondo dei sepolcri con una energia e pienezza espressiva che suscita in noi al tempo stesso rispetto e compassione. Sui luoghi della morte domina ancora solo un'idea, la lieta aspettativa dell'immortalità dell'anima e il suo destino di partecipazione alla felicità dei beati. Come garante di questa migliore speranza però appare Dioniso, e la sua iniziazione. Nei sepolcri, la superiore essenza dell'Olimpo dei Greci è quasi precipitata nell'insignificanza. Non Zeus, ma Dioniso reca il misticismo delle dottrine psichiche, non quello, ma questo appare come il vero salvatore. Anzi, in un'immagine vascolare perfino Zeus assume una natura dionisiaca, come mostra la sua corona bacchica. Le nozze di Dioniso e Core oscurano quelle divine tra Zeus ed Era. A quelli, non a questi è destinata la consacrazione della fede orfica. Si formano unioni divine sconosciute alla mitologia volgare, che sono comprensibili solo a partire dal misticismo dell'idea dionisiaca. I portatori della luce celeste si fanno innanzi con un significato particolare, poiché ogni speranza ultraterrena si presenta come un passaggio dalle tenebre al chiarore di un nuovo giorno. Un seguito numeroso, puramente mistico, assolutamente sconosciuto alla religione popolare si accoda al potente signore del regno delle anime. Sotto lo stesso influsso, i miti conoscono un nuovo impiego e un esito finale assolutamente diverso da quello della rappresentazione volgare. Tutti i culti sacri vengono posti in relazione con Dioniso e iniziano a dipendere dall'orfismo, se pure non ne vengono mai completamente assorbiti, e soggiacciono spesso a modifiche in cui l'antica valenza degli dei che stanno al loro centro appare stravolta. Tutte le idee e i simboli che sono offerti dai diversi misteri vengono raccolti e presentati insieme come un accrescimento della promessa dionisiaca. L'oscura violenza delle antiche potenze ctonie non può resistere di fronte allo splendore luminoso del nuovo dio. Il severo ufficio di Plutone scompare e, come nuovo Zeus-Ade, Dioniso è vicino ai grandi vincitori degli Inferi, scorta delle anime non solo dalla luce alle tenebre ma molto più da queste al nuovo giorno eterno. In nessun dio la pienezza della vita e della benevolenza sono così

decisamente indirizzati all'al di là. Nessun altro è contemporaneamente così sensuale e superiore ai sensi, così corporeo e così psichico, così chiaro e così mistico, e nessun altro è contemporaneamente così affine al corpo e all'anima e così bastante a entrambi.

Non si può negare che tracce di questo misticismo orfico-dionisiaco compaiano anche in singole parti della dottrina comune sugli dei e in immagini culturali, siano esse passate da quello a questa, siano invece rimaste dalla fede precedente; ma, in entrambi i casi, a nessuno verrà in mente di spiegare partendo dalla teologia volgare ciò che deve la propria origine a un mondo ideale e religioso del tutto diverso. La psicologia dionisiaca sta accanto all'edificio della religione popolare come un sistema autonomo, comprensibile soltanto dai suoi stessi principii. Essa ha bisogno, per essere intesa dall'interno, soltanto di un sussidio, la teoria uranica, dalla quale è nata e che comunque presuppone. Come tutte le religioni fondate sulla caduta da un'idea originaria più pura, anche al gradino più basso essa conserva il ricordo della propria origine superiore. Nel tellurismo degradato al quale si abbandona essa trasporta quindi le idee astrali che, ora nella loro forma più universale, ora in un impiego speciale o completamente trasformate o nella purezza originaria, ci si presentano comunque come straniere da un altro mondo. Essa diviene così una forma religiosa mista, che rinuncia alla coerenza di una sola idea fondamentale e, per la facilità con cui salta dalle visioni più basse alle più elevate, offre la più ostinata resistenza all'osservatore pensoso e al suo sforzo di conoscerne l'intimo nesso ideale. Ma questa mancanza di logica non si rivela solo in particolari inessenziali, né in più importanti nessi ideali che troveremo colmi di contrasti: essa sta alla base della formazione del misticismo psichico, poiché un materialismo tellurico conseguente deve negare ogni al di là, anche quello pensato in modo più sensuale. Se l'orfismo dionisiaco nondimeno, in contraddizione con la sua visione fondamentalmente fisica, riconosce l'immortalità, anzi cura di preferenza la psicologia mistica e la dota di ogni splendore di rappresentazioni figurative, già qui si può riconoscere il possente effetto del sistema e della psicologia uranici. La stessa cosa vale per tutte le cerchie ideali che superano la sensualità tellurica. Esse sono nel loro complesso il resto e l'eco di un più puro punto di vista originario, raggi di luce dall'alto che le tenebre ctonie non riuscirono né ad assorbire né a offuscare. Se infine l'orfismo, in continua lotta con se stesso, si sforza di purificare il tellurismo mediante la sua dottrina psichica e di collegarlo così al cielo, anche in questo esso si sforza soltanto di

ricquistare un'altezza perduta e di ritornare alla propria origine. A uno sguardo fugace lo spettacolo offerto da questo sviluppo può apparire come un progresso dal basso verso l'alto: ma una considerazione più profonda mostra che questo dispiegamento poggia su un precedente movimento nella direzione opposta. Senza il presupposto della pura psicologia uranica il fenomeno del misticismo dionisiaco rimane un enigma inafferrabile.

Nel seguito della nostra esposizione cercheremo di dimostrare questo nesso. Non un elenco completo di tutte le forme nelle quali la fede nell'immortalità cerca espressione, né la trattazione approfondita di alcuni monumenti sarà il nostro compito. È più importante dimostrare, con l'esempio di alcuni ampi cicli figurativi, la trasformazione alla quale la psicologia uranica soggiacque a causa del tellurismo della considerazione dionisiaca della natura. Solo in questo modo raggiungeremo il doppio scopo che ci siamo prefissi, di sottolineare da un lato l'importanza del vaso canosino per l'illustrazione dei monumenti funerari antichi in generale, e di rendere d'altra parte la considerazione formale della religione antica, attualmente dominante, più attenta all'importanza di un giudizio spirituale sul suo contenuto ideale.

### **a. *Le immagini marine***

Come centro della psicologia uranica, come elemento psichico e vicina meta dell'anima liberata dal corpo abbiamo visto la luna, e abbiamo collegato a questo le raffigurazioni, così numerose, del viaggio nel cielo. Ora, incontriamo una cerchia di immagini totalmente diversa ma non meno ricca nelle raffigurazioni della vita marina. Queste sono tanto numerose su ogni genere di monumento sepolcrale che basterà un accenno per ricordare le classi principali in cui sono divise. Sui vasi, particolarmente dello stile compiuto, sulle tombe della Licia, ma specialmente sui sarcofagi romani ricorrono spesso i cortei delle Nereidi, la cui raffigurazione più ricca e perfetta gli antichi conobbero nell'opera di Scopa descritta da Plinio. Trasportate per lo più da Tritoni, Centauri o delfini, le figlie del mare appaiono nel pieno della loro giovanile bellezza, nude o con vesti leggere, in mezzo all'oceano dove, coro di esseri beati, godono la voluttà dell'esistenza elementare. L'arte impiega tutti i mezzi per dare al più alto grado di sovrumana felicità la massima forza e grazia espressiva. Lo spirito dell'osservatore viene sottratto a ogni pensiero rivolto ad affanni e fatiche terrene. Egli contempla l'immagine fantastica di un'esistenza più elevata, che presuppone altri rapporti che quelli

della natura mortale. Nelle forme miste dei Tritoni e degli animali marini si dispiega tutta la forza dell'elemento nel quale ha sede il germe e il rinnovamento di ogni vita. Mai uno sforzo, mai una traccia di stanchezza. Come i corpi ricurvi non paiono sentire il carico che trasportano, così anche alle Nereidi, perfino nell'atteggiamento più audace, è estraneo ogni timore. Consegnate interamente alla voluttà della vita marina, esse ricambiano il favore dei loro trasportatori con un fiducioso abbandono che spesso cresce fino a un'intima unione amorosa. Un'infinita nostalgia, quale quella che l'infinità del mare desta in noi, si lega al sentimento di vittoria espresso dal rimbombo della conchiglia sonora dei Tritoni. Alcuni delfini accompagnano il corteo, Amorini sorgono dalle onde appena increspate o volteggiano nell'aria, festose guide del corteo nuziale, simile a quello che il mare salutò quando fu rapita Europa.<sup>121</sup> L'appartenenza bacchica di tali rappresentazioni è mostrata in diversi modi, ma soprattutto dagli attributi dei Tritoni e delle Nereidi. Infatti sovente vediamo l'ancora e i remi sostituiti dal tirso o dagli strumenti musicali dei cortei dionisiaci, flauti doppi, cembali e lira, e perfino da coppe stracolme di frutta, fiaccole e cestelle; e altrettanto eloquenti sono le configurazioni a forma di pesce degli animali bacchici, del toro, del caprone, del cavallo – con l'ippocampo – e dei Centauri, del grifone, del cervo, della tigre e di altri ancora, che talvolta sostituiscono i tritoni o compaiono al loro fianco. Il modello del tiaso agreste è così inequivocabilmente riconoscibile nella disposizione di questi cortei marini che questi possono essere considerati a buon diritto una ripetizione marina di quello.<sup>122</sup>

Una grande ricchezza d'arte viene dispiegata nelle variazioni su uno stesso motivo. Troviamo i cortei delle Nereidi ora in movimento, ora divisi in due gruppi che si vengono incontro, in modo che il busto del defunto o una figura corrispondente, per esempio una maschera di Tritone o una testa di Medusa, stia in mezzo come meta comune in forma di medaglione o dentro una conchiglia. A nuove varietà conduce il particolare rilievo dato alla più importante delle Nereidi, a Teti, eletta come sposa al mortale Peleo, il cui amore per Dioniso, non minore di quello per il figlio eroe, indica nuovamente la relazione dell'elemento oceanico con la vita dopo la morte e mette in ulteriore evidenza il significato mistico delle Nereidi. Accompagnata dal delfino o dall'ippocampo, Teti compare frequentemente sui monumenti funerari, sia legata ai destini del figlio,<sup>123</sup> sia da sola o raffigurata accanto al viaggio alle Esperidi di Eracle, immagine di quello all'isola dei beati degli iniziati ai misteri di Bacco.<sup>124</sup> Ma vengono presentate anche le sue

sorelle, un tiaso marino delle Nereidi, che riposando sulla groppa del delfino consegnano ad Achille le armi approntate da Vulcano.<sup>125</sup> L'idea luttuosa che si lega alla vista di queste armi ingannatrici si limita ai confini della vita terrena, che nessun amore materno, nemmeno quello di una dea, può strappare alla morte, e forma così lo sfondo naturale della superiore felicità alla quale Achille, prima di ogni altro, è chiamato per la sua parte immortale nel grembo della madre marina.<sup>126</sup> Ora comprendiamo perché l'incontro di Peleo con Teti venga rappresentato, in tutte le sue vicende, in tante immagini funerarie, e comprendiamo anche perché sul vaso citato da Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, tav. 178, sia accompagnato da due ippocampi alati e legato a immagini della cerchia dionisiaca. Un'ultima varietà della raffigurazione delle Nereidi è mostrata da un sarcofago lateranense, al quale è vicino un altro citato da Clarac.<sup>127</sup> Qui, le figlie del mare appaiono armate di frecce, arco e faretra, quindi nella natura lunare di Diana, un'idea suggerita dal misticismo psichico. Se poi il sarcofago Corsini<sup>128</sup> offre alle Nereidi gli attributi di dei importanti come Zeus, Marte, Venere, Amore, questa identificazione indica quale pienezza di divinità venga attribuita all'oceano. Gli Olimpici stessi non disdegnano di godere, in una natura di Nereidi, la beatitudine dell'esistenza marina elementare. Accolti nel coro delle sorelle di Teti, divengono eloquente espressione dell'idea fondamentale che domina questo intero ciclo figurativo, cioè la voluttuosa immortalità che l'elemento oceanico offre non soltanto a Ino e all'amata di Enalo<sup>129</sup> ma a tutte le anime divinizzate.

In quest'ultima idea è già contenuto il passaggio ad altre rappresentazioni marine, alle quali le Nereidi sono però estranee. Ne considereremo due classi. Ora l'arte funeraria si accontenta dell'accentuazione dell'elemento oceanico, ora offre invece le immagini del viaggio delle anime verso lidi sconosciuti e lontani. Nel primo caso si serve talvolta della rappresentazione di una maschera di Tritone, il cui significato viene accresciuto, in un monumento non sepolcrale, dalla presenza di delfini con la barba gocciolante e una ghirlanda di tralci attorno al capo;<sup>130</sup> altre volte, di quella della conchiglia, che non di rado cela nel suo interno Afrodite accompagnata da genii o da Amorini; o ancora di altri animali marini, reali, come il delfino, i cavallucci marini, i granchi o diverse specie di pesci, oppure fantastici, che sogliono ornare tutte le specie di monumenti, e anche gli stucchi delle volte dei sepolcri. Ancora, essa può servirsi delle onde ornamentali che ornano gli ipogei etruschi con delfini e ippocampi, e delle linee ondulate dei sarcofagi romani, dalle cui sinuosità emerge una testa

di cavallo, e a tutto questo si aggiunge una grande varietà di figure di animali dal corpo di pesce o di scene della vita acquatica, particolarmente frequenti sulle lucerne;<sup>131</sup> sui vasi, s'incontra spesso la pesca con l'amo o con la rete. Le immagini del viaggio delle anime si servono invece degli esseri marini che abbiamo ricordati in un modo simile a quello delle raffigurazioni delle Nereidi; ma mentre queste sono dedicate solo all'espressione di una elevata beatitudine oceanica, quelle nella rappresentazione isolata di un piccolo genio alato rapito sulle onde dal delfino, dall'ippocampo o dal cigno rivelano l'idea di una meta lontana, che l'infinita vastità dell'oceano separa dalle sedi dei mortali. Per questo, nella grande varietà di queste rappresentazioni se ne trovano anche alcune alle quali non è estranea l'espressione del dolore e del lutto, e perfino l'ansia di trovarsi in mezzo a un elemento insolito e minaccioso, o che sostituiscono la benevola apparizione dei Tritoni con l'aspetto selvaggio di orrendi demoni marini. La maggior parte di queste immagini è estranea a qualsiasi riferimento mitico; e però l'arte funeraria si è variamente servita anche delle leggende di Frisso ed Elle e di Zeus ed Europa per esprimere la stessa idea. L'idea del viaggio compare nel modo più determinato nelle immagini della navigazione, che incontriamo frequentemente soprattutto su monumenti tombali di età più tarda. Nell'unione di più imbarcazioni, nei delfini e negli Amorini che accompagnano il viaggio, nelle vele che la fresca brezza marina rigonfia e nella gioia dell'equipaggio non si può non riconoscere un'eco dell'antico tiaso delle Nereidi. Ma la rappresentazione degli edifici sulla riva, da una parte la terra che si allontana alla vista con le sue alte mura e gli uomini dallo sguardo commosso, dall'altra, alla meta del viaggio, il faro fiammeggiante, sono innovazioni destinate a caratterizzare le scene marine non come scopo a se stesse ma come indicazione di un approdo a nuove sponde. Talvolta questa intenzione è sottolineata in modo ancora più determinato dal fatto che i remi e le vele siano stati ritirati. La nuova patria è raggiunta, ed Euplea [Navigazione favorevole]<sup>132</sup> viene incoronata dal felice approdo nel porto sospirato. Alcune rappresentazioni sintetiche mostrano solo l'immagine del faro, o un porto di mare animato da cicogne e pescatori: così una lampada, sulla quale è riconoscibile il *portus Ostiensis* [porto di Ostia]; o anche solo una nave, sia in piena navigazione con il suo equipaggio, sia con le vele ritirate e nessuno a bordo, come su alcune lucerne, che spesso imitano anch'esse la forma dello scafo. La relazione di tutte queste immagini infinitamente varie con il viaggio dei beati è provata da numerose circostanze. Su un

sarcofago vediamo, al centro del corteo, Amore e Psiche; su altri monumenti, affini ma non funerari, vediamo la stessa urna cineraria trasformata in una barca a vela, le gomene in mano a Eros, e l'ombra del morto che fluttua nell'aria accanto all'insolita imbarcazione, o, ancora, il delfino fornito di alberatura e il genio addormentato disteso sul dorso del pesce, in attesa di destarsi, come Odisseo, sulle patrie sponde.

Tutte queste raffigurazioni presuppongono un lido dei beati posto al di là dei mari, irraggiungibile dai mortali. Al posto dell'eterna esistenza oceanica nel coro delle beate Nereidi subentra una nuova vita tellurica su spiagge lontane. Troviamo l'idea oceanica così modificata già in Esiodo,<sup>133</sup> Omero,<sup>134</sup> Pindaro.<sup>135</sup> In questi tre poeti i campi beati sono una costa paradisiaca nel lontano Occidente, ai confini della terra, percorsa dai venticelli dell'oceano e, quantunque superiore alle condizioni abituali della natura terrena, pensata però secondo il suo modello. La natura insulare, che non viene sottolineata da Omero, è espressamente accentuata da Esiodo e Pindaro, e perfeziona l'idea oceanica. Non era compito dell'arte figurativa rappresentare l'ideale inafferrabile di quest'isola beata; essa si contenta di rappresentare il viaggio e di sottolineare l'importanza della scena marina. L'immaginazione della meta viene lasciata allo slancio colmo di presagi dei fedeli. Migliori condizioni offrono, alla pittura e alla scultura, i miti dell'isola dei Feaci e del giardino delle Esperidi. Con la loro posizione nel remoto Occidente, l'incanto della loro apparizione e il loro carattere oceanico, possedevano tutte le caratteristiche dell'isola dei beati e poterono perciò assumerne anche il significato. Già nella poesia omerica l'isola di Arete appare nella luce di un'isola dei morti. Qui la sfera, dal significato uranico, è il gioco favorito di vivaci fanciulle; qui le *Argonautiche* orfiche<sup>136</sup> fanno celebrare a Medea le proprie nozze con Giasone; qui Odisseo trova le navi che conoscono la patria di ogni mortale, e che portano anche lui, il dormiente, verso l'ultima meta del suo pellegrinaggio, Itaca, dove, destatosi nella baia di Forco, entra nell'antro delle Ninfe. Alcune immagini vascolari rappresentano l'arrivo dell'eroe naufrago sulle sponde del regno dei Feaci e il suo primo incontro con Nausicaa. Nell'anfora nolana citata da Gerhard, tav. 218, Odisseo ha appena toccato terra. Chino, completamente nudo, riconoscibile per la ghirlanda e la fronda verdeggianti nelle mani come un uomo che invoca protezione su un lido a lui ignoto, con il suo aspetto selvatico ha diffuso il terrore tra la schiera delle fanciulle che, sull'altro lato del vaso, sono occupate a torcere la biancheria tra chiacchiere oziose. Soltanto la figlia del re, pur retrocedendo, non abbandona con lo



sguardo lo straniero, resa più coraggiosa dall'apparizione di Pallade Atena, che in questo momento decisivo incede davanti al suo protetto. Grazie all'intervento della dea, il pericolo dello straniero naufrago e spogliato di ogni cosa si capovolge in una inattesa fortuna, e in tal modo, sotto l'immagine dell'avventura nell'isola dei Feaci, lo spaventoso al di là viene mostrato nella soavità di una vera terra dei beati. Per questo l'egida di Atena appare adorna di luna e stelle, un ornamento singolare che ottiene particolare significato se connesso con la psicologia mistica.

Più frequente delle immagini dei Feaci, rappresentate di rado, appare l'avventura di Eracle nel giardino delle Esperidi. All'estremo bordo occidentale della terra, dove la volta celeste poggia sulle spalle di Atlante e l'ultimo raggio di sole illumina il sorgere della luna, le figlie di Espero o anche del titano Forco abitano il giardino incantato le cui mele d'oro nessun mortale può toccare. Il segreto della strada per giungervi è custodito dal vecchio del mare Nereo, dotato della sapienza originaria; ma il frutto d'oro secondo la dottrina orfica è consacrato a Dioniso,<sup>137</sup> al signore delle anime dei beati. In quanto iniziato di Dioniso e modello di tutti gli iniziati, Eracle compie la propria azione, che spezza per sempre la potenza del drago tellurico e vincendo la morte dischiude un beato al di là. È sotto l'influenza dell'orfismo dionisiaco che il corso terreno della vita del grande eroe solare ottiene questo esito, che devia da quello della mitologia volgare. La vittoria sul drago e su Cerbero, l'apertura dell'Elisio e quella degli Inferi formano la conclusione di tutte le fatiche, che ora appaiono come una preparazione al felice compimento di quelle relative all'al di là. Sul vaso di Astea<sup>138</sup> il nesso dell'avventura delle Esperidi con il misticismo dionisiaco è sottolineato chiaramente. In secondo piano sono rappresentate figure della cerchia bacchica, come lontani spettatori; Eracle invece riceve gli aurei frutti, che Atena in seguito riporterà al loro luogo natale, dalle mani delle figlie di Espero, che possiedono il segreto dell'ammansimento del drago. Non più come lottatore, ma nel quieto godimento del premio della vittoria appare qui il giovane eroe, un'immagine dell'iniziato accolto nel coro dei beati. In questo senso mistico egli reca sulla fronte la benda ornata dalla mezza luna: un segno singolarissimo, che può essere spiegato solo a partire dalla psicologia lunare, e che in questo nesso perfeziona l'idea dell'immagine. Un sarcofago romano della collezione Mattei<sup>139</sup> mostra Eracle presso le Esperidi in una forma del tutto diversa. Ritratto mentre riposa su uno scoglio in riva al mare, con la barca nella mano sinistra, l'elefante africano nella destra e la clava, il segno della fatica passata, ai suoi piedi, egli è il simbolo

della pace beata che nella luminosa terra delle Esperidi premia ogni vita terrena ben condotta. La Nereide che si avvicina alla spiaggia felice, attraversando le onde sul dorso di un delfino, ci riporta alle immagini della vita oceanica e ci indica l'affinità di queste rappresentazioni. Infine, nell'immagine opposta, che mostra Edipo di fronte alla Sfinge, si accenna non tanto al lato spaventoso della morte quanto piuttosto al suo felice superamento, rafforzando così mediante una duplice espressione la promessa della beatitudine ultraterrena. Da questa coppia di immagini possiamo vedere come l'idea di un lido dei beati nell'oceano formi anche lo sfondo di raffigurazioni che non danno particolare espressione al mare e alla vita marina. Non è raro trovare nei sepolcri una terracotta con Eracle che riposa. Manca l'accento all'Elisio delle Esperidi, poiché non è parso necessario soccorrere la visione della fede. È ricorrente sulle pietre tombali romane la figura di un uomo a cavallo fermo al cospetto di un albero. Il giardino delle Esperidi è il modello che sta alla base di questa rappresentazione sintetica. Il viaggio dei beati appare qui privato del suo carattere oceanico. Come portatore alato dell'uomo verso gli estremi confini della terra, il cavallo non è più inteso nella sua natura marina, ma nel suo impiego quotidiano, anche se talvolta, come su un monumento del Museo Chiusino, è unito al delfino. Il tellurismo ottiene sempre nuove conquiste e conclude la caduta dalla considerazione uranica offuscando anche l'idea marina, fino ad abbassarsi a quei tentativi di determinazione geografica dei quali si rende colpevole già il sarcofago Mattei.

La considerazione del nesso delle immagini funerarie marine finora esaminate con le rappresentazioni della psicologia cosmico-uranica è il risultato più importante al quale l'esame comparato dei due sistemi ci conduce. Nell'idea di un'immortalità oceanica dell'anima c'è la trasformazione tellurica della psicologia lunare. Lo stesso elementarismo domina le due forme di fede. Se per una la parte psichica dell'uomo si dissolve nella luna, dalla quale ha avuto origine, l'altra sostituisce l'elemento lunare con quello oceanico, la cui intima affinità con quello è un assioma della cosmologia orfica. Alla beatitudine dell'esistenza elementare lunare corrisponde quella di un'eternità puramente marina. Legandosi allo stesso modello uranico, anche la luna diviene un'isola circondata dal mare all'estremo bordo della terra. La medesima posizione mediana tra due mondi, uno superiore e uno inferiore, caratterizza sia la luna sia l'isola dei beati. Infatti, anche quest'ultima appare al tempo stesso come regno solare e tellurico, come il più bello dei campi terreni, e però pur sempre molto inferiore alla purezza delle sfere più alte.<sup>140</sup> Come la luna, essa sta al confine della regione tellurica

ed è separata dalla terra da uno spazio infinito, che soltanto l'anima può attraversare. Se, infine, in tutte le descrizioni quel termine della terra è indicato come l'estrema regione occidentale, dove l'ultimo raggio del sole illumina il sorgere della luna, non si può non riconoscere il modello lunare. Specialmente la rappresentazione della sua natura insulare poggia sull'apparizione uranica della luna. Gli stessi antichi ce ne danno prove convincenti. Innanzitutto merita considerazione Leuca, nel Ponto. Isola circondata dal mare, formata dai fiumi di fango dell'Eusino, già con il suo nome essa ci appare come luminosa isola lunare, e nell'*Heroicus* di Filostrato è descritta come il campo dei beati dove Achille prosegue la sua battaglia contro le Amazzoni, dove al suo fianco o accanto a Menelao tutte le donne lunari, Elena, Ifigenia, Medea, troneggiano in eterno in beata unione con il più bello degli eroi, dove infine Cadmo e Armonia, esseri astrali di sistemi teologici asiatici, trovano il loro ultimo, quieto asilo. Isola e luna appaiono qui pienamente assimilate come isole dei beati sotto lo scettro di Achille, che spesso è nominato al posto di Crono come signore dell'Elisio. Lo stesso rispecchiamento del mondo uranico in quello tellurico si ripete nell'isola trezenia di Sferia. Così denominata dall'auriga di Poseidone, Sfero, essa rimanda al mondo dei pianeti e a suo moto circolare, secondo la stessa visione per cui i giochi del circo vengono celebrati attorno all'oceanico Euripo e gli stessi monumenti funebri di preferenza vengono eretti sulla sponda del mare o di acque interne. La luminosa Delo di Asteria, l'isola vicina di sua figlia Ecate, l'isola di Elena presso Sunio e l'afroditica Citera ripetono tutte quante, nella loro forma insulare oceanica, la luna, come «Astro lontano raggiante/Della cerulea terra»,<sup>141</sup> secondo le parole di Pindaro sull'isola di Delo. Plutarco stesso rende omaggio a questa accezione oceanica, quando rappresenta una violenta risacca attorno alla luna celeste che respinge come navi le anime che si stanno avvicinando. Una notevole immagine vascolare<sup>142</sup> mostra Poseidone in lotta contro Efialte armato di uno scudo sul quale, accanto alle costellazioni del Cancro e del Capricorno, dei custodi delle due porte delle anime, sono raffigurati anche il delfino psicopompo, attorniato da quattro sfere, e, contrapposti, il verme e la farfalla. Ci si ripresenta qui l'intera psicologia uranica nella sua accezione poseidonica. Virgilio ne ha accolto un altro aspetto nella sua descrizione dell'Elisio.<sup>143</sup> In lui, il campo dei beati custodisce anche le anime di coloro che vivranno sulla terra, come quelle di chi vi ha già vissuto e ora, dopo aver superato la prova, brama di passare a un'altra generazione. Qui ritroviamo, esattamente ripetuta, la dottrina della regione psichica

lunare, e del resto Virgilio anche negli altri tratti della sua descrizione lascia trapelare ovunque, nonostante la collocazione infera, il prototipo della concezione uranica.

Se in tutte queste testimonianze la finzione di un'isola oceanica dei beati appare come trasformazione tellurica del sistema lunare, allora i molteplici sforzi degli antichi per riportare in onore, al posto della copia, il prototipo uranico, acquistano un più alto significato. In questo senso va intesa la sentenza pitagorica: «Dove sono le isole dei beati?» - «Nella luna». Nello stesso senso, Servio<sup>144</sup> nota che secondo la dottrina dei filosofi, cioè secondo una concezione più libera, i beati abitavano un'isola felice nell'oceano, e secondo i teologi, cioè secondo la rigida dottrina della fede, la regione lunare. Quest'ultima concezione ha affermato poi i propri diritti fino alla più tarda antichità, come mostrano a sufficienza Lucano all'inizio dell'ultimo libro della *Farsaglia*, lo ierofante Praetextatus<sup>145</sup> nella sua illustrazione della costellazione dell'Orsa<sup>146</sup> e in particolare Marziano Capella nel secondo libro delle *Nuptiae*.<sup>147</sup> Entrambe le concezioni ora si affiancano e annunciano ripetutamente la loro affinità nel collegamento di immagini marine e lunari. Così, da un lato troviamo esseri oceanici forniti di attributi lunari, e dall'altro figure uraniche trattate secondo modelli oceanici. Esempi della prima combinazione sono i Tritoni il cui capo è ornato dalla mezza luna<sup>148</sup> o la cui coda è a forma di luna,<sup>149</sup> i delfini che portano un genio alato con una mezza luna sul capo<sup>150</sup> oppure che accompagnano l'ippocampo verso la sfera lunare, come sul vaso Biardot, e poi i contrassegni lunari di Eracle e di Atena nelle immagini già considerate delle isole dei Feaci e delle Esperidi; infine, collegamenti come quello della morte di Atteone con un tiaso marino,<sup>151</sup> di Nereo che cavalca l'ippocampo con il gorgoneion,<sup>152</sup> oppure di esseri marini alati o di donne alate col delfino.<sup>153</sup> Il trattamento oceanico di figure uraniche dal canto suo si mostra nell'attributo della coppa o della barca, che vengono associati ai portatori della luce come a potenze marine. Da Elio o da Oceano Eracle riceve la coppa d'oro o di bronzo con cui riesce a raggiungere l'estremo Occidente,<sup>154</sup> ma riceve anche da Nereo la barca solare. Nelle Panatenee ad Atena viene preparata una barca; anche Dioniso ne ha una, quando appare su una barca guidato dai Tirreni trasformati in delfini.<sup>155</sup> È anche notevole il dipinto<sup>156</sup> in cui Eracle e Mercurio, quello con la clava, questo con il caduceo, sono rappresentati mentre pescano nel mare accanto a Poseidone: una scena che sottomette anche i più alti portatori del misticismo uranico alle idee oceaniche.

Questa serie di immagini mostra come la trasformazione dell'idea

uranica in idea poseidonica fosse un fatto ben noto agli antichi. Ritroviamo, nella figura oceanico-tellurica, la dottrina lunare sul futuro delle anime. Ci si spalanca così una nuova visione del significato delle figure marine nei sepolcri. Adesso conosciamo la loro relazione con la dottrina dell'immortalità del misticismo orfico, e siamo anche in grado di dimostrarne il fondamento. Se infatti l'oceano con la sua isola dei beati entra al posto del cosmo uranico e della sfera lunare, la dottrina mistica connessa a questi deve necessariamente passare a quelli. L'orfismo ha tratto davvero questa conseguenza, negli scritti come nelle immagini. La sua considerazione delle divinità marine diverge nel modo più completo dalla concezione della mitologia volgare. Essa dà a tutte le figure marine un significato così esclusivamente diretto all'esistenza ultraterrena da autorizzarci a considerare questo ciclo figurativo come la vera e propria sede della teologia mistica. Secondo tale dottrina, sono le Nereidi coloro che recano per prime il mistero ai mortali e li iniziano ai suoi culti.<sup>157</sup> Teti, in particolare, accoglie presso di sé l'anima immortale del figlio e le dona un'esistenza eterna nel fido grembo materno dell'oceano che tutto genera, oppure ottiene da Zeus, con le sue lacrime, che sia destinato al campo dei beati. Filostrato<sup>158</sup> cita l'inno che cantava il panegirico di Achille: «Il tuo lato mortale fu accolto dal grembo di Ilio, ma quello che apparteneva alla tua essenza immortale fu assegnato al Ponto». Pindaro<sup>159</sup> ci dà la seconda versione, e nella stessa ode ricorda Ino-Leucotea, alla quale sarebbe stata destinata nel grembo del mare un'esistenza eterna tra le Nereidi. Possiamo anche ricordare la diffusa leggenda di naufraghi che cambiano il dolore dell'esistenza terrena con la voluttà di un'eterna beatitudine. Dall'acqua ha origine l'anima, come insegnano gli orfici, e all'acqua essa ritorna. Per questo, le Ninfe e le Naiadi condividono con le Nereidi il carattere psichicomistico, vengono interpretate come Artemide e Atena accanto a divinità misteriche<sup>160</sup> e, nel ratto del bell'Ila, hanno quel significato nuziale, riferito all'esistenza futura, che comunemente viene loro assegnato.<sup>161</sup> Ora non può più essere disconosciuto il senso in cui vengono rappresentati, sui monumenti funerari, la lotta di Peleo con Teti e quanto nel mito circonda le celebrate nozze dell'immortale Nereide con il suo sposo mortale. Viene qui ricordato il sorgere dall'oceano della stirpe mortale, affinché dall'origine dell'anima si conosca il suo futuro, e dall'immortalità della madre l'uguale immortalità di tutti i suoi nati.<sup>162</sup> Come le Nereidi, così il loro divino padre, lo ἄλγος γέρον [il vecchio marino],<sup>163</sup> Nereo dalla grigia chioma, dotato della sapienza originaria e del dono della profezia. Nell'immagine

vascolare sopra considerata egli è presente alla nascita di Atena, all'apparizione del più alto mistero, è onorato dai Giteati accanto a Pallade<sup>164</sup> e, in un altro dipinto funerario, riceve dalle figlie l'annuncio di come, per la cessione di Teti a Peleo, l'immortalità oceanica sia stata comunicata a una stirpe mortale di umani.

Sono numerosissime le immagini che pongono il Poseidone omerico al servizio della stessa idea mistica. Nuove unioni, strane e inspiegabili per la mitologia popolare, ci vengono presentate in gran numero da questo signore del mare dell'età di Giove. Egli è il mediatore del ritorno di Core al regno della luce, la scorta mistica della mistica sposa di Dioniso, nella cui ascesa ogni iniziato ai misteri bacchici scorge la garanzia del proprio futuro. Nelle immagini vascolari citate da Gerhard, tav. 10, e nel *Musée Blacas*, tav. 19, il lieto soccorso del dio del mare alla dea è rappresentato con tale chiarezza da far luce anche su altre raffigurazioni, meno caratterizzate. Sebbene appartenga alle profondità oscure, e per questo motivo nella seconda immagine sia collocato assieme a Pluto, Poseidone pare rallegrarsi del suo nuovo compito, di servire come guida a colei che è risorta, e pare offrire volentieri il proprio cocchio per accelerarne il ritorno. A questa funzione di guida delle anime lo eleva l'orfismo bacchico, il cui centro divino, assieme a Ermete psicopompo, non manca su nessuna delle due raffigurazioni. Se anche la mitologia consueta offre qualche fondamento per questa relazione di Poseidone con l'Ade, e seguendola possiamo segnalare che lo stesso dio in Esiodo<sup>165</sup> chiude le porte del Tartaro, che rapisce Proserpina sopra le acque e davanti al tempio nella spelonca al Tenaro possedette come Arione una statua sul delfino salvatore,<sup>166</sup> nessuno riterrà però queste analogie soddisfacenti per spiegare la relazione del dio del mare con Dioniso e Core e, quindi, quella con l'esistenza ultraterrena, con il centro del misticismo orfico. Si può avere una spiegazione esauriente solo riportando l'apparizione di Poseidone al significato universale che viene assegnato all'elemento oceanico nella psicologia dionisiaca. Per questo stesso legame diventa chiara la frequente rappresentazione, nella pittura vascolare, delle avventure amorose di Poseidone. Dalla ricca riserva offerta dal mito (il suo affacciarsi attorno a Beroe, Libia, Scilla, Asteria, Eubea), ritroviamo soprattutto la sua caccia a Etra,<sup>167</sup> e ancor più quella ad Amimone, in tutte le fasi, dal primo incontro alla ricompensa finale. Afrodite ed Eros, Ermete e un satiro talvolta assistono.<sup>168</sup> La morte appare qui, come in molte altre immagini e nell'istruttivo epigramma citato da Brunck, *Analecta* n. 711, come un'azione amorosa della divinità, che vuole elevare alla voluttà della propria

beatitudine il mortale; ma il dio amante è qui il signore di quell'elemento oceanico nel quale il coro beato delle Nereidi gode l'immortalità e le anime dei defunti trascorrono una voluttuosa vita insulare. Per questo gli dei marini, Poseidone, Nereo, Tritone, possono essere rappresentati anche da soli senza che l'idea mistica perda la sua chiarezza. Così, vediamo Nereo con il tridente sull'ippocampo in Gerhard, tav. 8, Tritone, tav. 9, Poseidone, tav. 11, i due primi circondati da eloquenti segni e immagini del misticismo bacchico, l'ultimo con un pesce in mano, e Tritone ancora con il delfino e la ghirlanda di mirto degli iniziati di Dioniso.

Infine, anche le creature marine sono partecipi del significato mistico-psichico dell'elemento al quale appartengono. In primo luogo, per il simbolismo, c'è il delfino. Lo conosciamo come celebrato psicopompo marino da innumerevoli monumenti di popoli, epoche e generi diversissimi. Ma non è solo questo: è anche immagine della beata esistenza oceanica delle anime degli iniziati, e per questo viene raffigurato come libera aggiunta ai due lati di un'ara funeraria, o tra due fiori in boccio,<sup>169</sup> e accanto a scene di felicità ultraterrena. Nell'immagine dei Tirreni trasformati, come in quella di Tritone circondato da delfini, l'anima stessa appare in forma di pesce: una rappresentazione testimoniata nell'antichità più remota nel *piscis pro anima* [pesce in sostituzione dell'anima] di Numa.<sup>170</sup> Di fatto alcuni monumenti si accontentano di rappresentare, invece del delfino, un tipo di pesce indefinibile, e particolarmente in questo l'idea psichico-mistica è indisconoscibile. Se su un vaso di Gerhard<sup>171</sup> un Eros alato offre alla velata figura seduta di un efebo un pesce, oltre al cerchio e alla bacchetta, in questi due doni sta la promessa dell'immortalità psichica, che l'iniziato riceve con espressione di umiltà dalla mano del grande spirito misterico. In un'immagine vascolare citata da Laborde,<sup>172</sup> la Menade tiene in ciascuna mano un pesce, mentre il Satiro itifallico ha sulle spalle ali di farfalla: entrambi sono segni dell'anima originari della cerchia del misticismo bacchico. L'immagine di Gerhard, tav.11, mostra Poseidone con il tridente e il pesce: un accumulo di attributi che è motivato dallo sforzo di accentuare al massimo il significato psichico dell'oceano. La raffigurazione degli dei pescatori Nettuno, Ercole, Mercurio, che abbiamo trovato su un vaso citato da Christie, acquista quindi grande importanza tra le immagini marine mistiche e spiega l'origine di quelle scene di geni che gettano o ritraggono le reti che danno grande vivacità ai tiasi navali già ricordati. A un significato analogo a quello del pesce si è innalzata, soprattutto su sarcofagi romani, la conchiglia. Talvolta

appare degradata a ornamento, e però anche in questi casi si tratta solo dell'impiego artistico di un simbolo dotato di tutta la pienezza del misticismo oceanico, il cui significato originario è però riconoscibile particolarmente quando, nei sepolcri, si mostra in natura o in riproduzioni di terracotta, oppure orna le lampade, si inarca sul capo di una figura funeraria, serve di giaciglio a un Amorino dormiente o si dispiega in un paio d'ali sulle spalle di figure afroditiche.<sup>173</sup> Se a tutte queste immagini e simboli marini aggiungiamo il non raro impiego di alghe e coralli in ghirlande bacchiche, vediamo in quale misura sia presente nel mondo sepolcrale il valore mistico dell'elemento oceanico.

Ma che questa concezione appartenga al sistema dell'orfismo dionisiaco è dimostrato non solo dal legame di alcune tra le scene marine che abbiamo considerato con immagini e simboli notoriamente riferiti a Bacco, ma soprattutto dal ricco sviluppo della natura marina in Dioniso stesso. Il reggitore del cosmo uranico, il signore del sole e della luna e corego degli astri secondo la testimonianza di Plutarco<sup>174</sup> viene onorato dagli Elleni assieme a Poseidone come il fondamento oceanico originario di ogni vita tellurica, e dalle matrone elee e argive viene chiamato fuori dalle onde del mare tra clangore di trombe: un ἄξιος ταύρος [nobile toro], il dio βοέω ποδί[dal piede bovino], il Ηερóεν βρέφος [infante cornuto], il βοῦς βουχέρως [toro cornigero] dell'Etolia e dell'Italia meridionale; dalla sua barba gronda acqua, ed egli versa dalla bocca lo zampillo d'acqua fecondante sopra Ampelo, viene celebrato con regate, riceve sacrifici ittici e l'inno di lode delle rane. Inoltre, viene festeggiato nel mese di Poseidone, a Lesbo viene pescato dal mare, a Lampsaco e Nicea viene venerato sulle navi, in seguito all'oracolo viene tuffato in mare, e il suo tirso fa scaturire l'acqua dalla terra, e la sua lustrazione avviene con acqua di mare; infine, al fianco di Poseidone, incalza Beroe, e trova accoglienza e protezione nel grembo di Teti.<sup>175</sup> Sui monumenti tombali, questa natura nettunia si mostra di preferenza nel simbolo del toro, in groppa al quale Dioniso viene rappresentato non meno di Poseidone,<sup>176</sup> e che spesso trasporta gli iniziati a Bacco<sup>177</sup> o si unisce ai tiasi marini assumendo natura ittica, e diede anche occasione all'impiego bacchico del ratto di Europa. Al Dioniso poseidonico corrisponde un Poseidone dionisiaco. Il dio dell'età di Giove, che spartisce con Zeus e Plutone il dominio del tutto, nel sistema dell'orfismo dionisiaco viene riunito al signore di ogni vita. Egli cessa così di essere un Poseidone pensato nella sua separatezza, e diviene un Bacco poseidonico, al quale spettano d'ora in poi i simboli di entrambe le divinità, e che acquista tutti i



riferimenti mistici che l'elemento oceanico possiede nell'orfismo bacchico. Lo vediamo così alla nascita di Atena, alla risalita di Core e nell'inseguimento amoroso di Amimone. Allo stesso modo Teti, le Nereidi, le Ninfe, le Naiadi, Nereo, Tritone e l'intera schiera dei Tritoni e dei Tritonischi diventano tutti esseri bacchici, vengono tutti ricondotti dalla loro natura particolare all'unità con la grande anima del tutto, e divengono così rappresentanti del misticismo psichico che conclude la propria considerazione elementare della natura con l'immortalità elementare della vita.

Se in quest'ultima osservazione il contrasto della teologia orfica con la dottrina volgare degli dei ci si presenta di nuovo in tutta la sua asprezza, troviamo d'altra parte pienamente confermato il carattere preellenico della sua fede mistica. Né Zeus né qualche altro dio dell'età di Giove, bensì Crono e Rea dominano il regno oceanico delle anime beate. Così suona l'affermazione di Pindaro, e con essa concorda quella plutarchea della lontana isola di Crono, la patria della rivelazione originaria di Silla, così come la nascita orfica dell'oceano da una lacrima del vecchio dio<sup>178</sup> e la santità del sale, a essa collegata, che Platone sottolinea nel *Timeo*. Crono domina la terza delle età esiodee, e proviene da un'età ancora anteriore, in quanto ultimo rampollo degli Uranidi. Dallo stesso mondo primordiale hanno origine le altre figure che l'orfismo collega al proprio sistema psichico. Non dal mondo degli dei ellenici, ma dalla stirpe titanica di Crono sono tolti Forco, Oceano, gli Iperionidi Eos, Elio e Selene, i Giapetidi Atlante e Prometeo, così come Ecate, la nipote di Ceo e Crio, e con loro tutti i principali portatori del mistero orfico. E allo stesso modo ritroviamo nell'orfismo, tra le Titane, oltre a Rea, la sposa di Crono, Tia, in quanto madre degli Iperionidi già nominati, e Teti, la forma tessala della titana *Tethys*. Perfino Demetra, la divinità così legata al mistico Dioniso in quanto madre di Core, è una Titana, <sup>179</sup> e il vecchio del mare Nereo, in quanto figlio di Ponto, è una divinità della seconda età, e infine Eros, l'incarnazione dell'idea misterica, figlio di Crono secondo la dottrina orfica,<sup>180</sup> è una figura cosmica precronidica. Allo stesso modo l'orfismo riconduce la sua dottrina della colpa e della redenzione della stirpe umana, della pena e della beatitudine ultraterrene, e l'intero contenuto etico della sua psicologia mistica all'empietà dei Titani dell'età di Crono. Sono i Titani che, dilaniando il primo Dioniso Zagreo, spezzano per primi la felicità dei Cronidi, fino ad allora mai disturbata, e danno origine a una stirpe umana alla quale la beatitudine d'ora in poi impossibile sulla terra verrà promessa soltanto in un paradiso ultraterreno. Dobbiamo infine considerare il contrasto nel quale

l'orfismo si pone, anche riguardo al numero dei Titani, rispetto all'esposizione di Esiodo. La dottrina orfica conosce sette Titani e sette Titane,<sup>181</sup> e così sette membri in cui i sette Titani dilanano l'antico Zagreo.<sup>182</sup> Esiodo invece ne nomina dodici.<sup>183</sup> Egli rende così omaggio al principio solare sul quale la stirpe di Zeus erge il proprio sistema di dodici divinità, mentre l'orfismo tien fede al fondamento planetario dell'antichissimo sistema di Crono, lo stesso sul quale poggia il misticismo della psicologia uranica.

Appare quindi completamente giustificato il principio al quale ci siamo rifatti fin dall'inizio di questa trattazione, e in particolare analizzando lo scritto di Plutarco. Indipendente dal punto di vista della religione di Zeus, il misticismo orfico attinge le proprie figure e le proprie dottrine al sistema di un'epoca più remota, che in esso prosegue e si rinnova. Perfino l'alto onore che ora spetta all'elemento oceanico più che a tutte le altre potenze, anche a quelle uraniche, viene dedotto dagli accadimenti dell'epoca dei Titani: soltanto Oceano, infatti, non prese parte all'empietà contro Crono.<sup>184</sup> Per questo, il regno di Crono d'ora in poi dovrà essere un regno oceanico. Per la caduta nell'età di Zeus vengono sconsacrate perfino le potenze uraniche; soltanto l'acqua originaria passa nell'epoca nuova con indiminuita santità. Vediamo così la nostra concezione delle immagini funerarie marine e del loro rapporto con la dottrina uranica completamente confermata da questa idea orfica. Il sistema planetario sul quale poggia la psicologia mistica si mostra al tempo stesso come la più antica e pura visione, l'idea oceanica come conseguenza della caduta che prepara la fine al regno di Crono. Nel fondamento dell'antico sistema nulla è mutato: esso resta planetario, e proprio per questo può ancor sempre contrarre il legame più volte notato con il modo di rappresentazione oceanico. Ma il cosmo uranico si è allontanato, ed è stato offuscato dal più sensuale splendore di un'isola dei beati dalla magnificenza terrena. In tale forma la dottrina orfica ha consegnato ai posteri la fede di un'epoca originaria scomparsa. Per tramite suo tornano nuovamente l'antico regno di Crono e la beatitudine della sua età.<sup>185</sup> Ma non si tratta più di un regno dei mortali, né di una beatitudine terrena, perché l'empietà dei Titani li ha distrutti per sempre. Ora Crono domina sul regno delle anime in una virilità che non invecchia.<sup>186</sup> Il paradiso perduto sulla terra viene riprodotto nel mondo ultraterreno. Ma, per questo mondo, Dioniso ha lo stesso significato che per quello aveva Zagreo. Il nuovo dio orfico ripete e rinnova quello della prima epoca dei Titani. Gustando la cenere di Zagreo gli uomini si sono conservati, anche dopo la caduta, la possibilità di una vita immortale; ma la

loro immortalità psichica viene loro assicurata soltanto dall'abbandono a Dioniso, che si annuncia in questo come colui che continua e reca a compimento l'opera del suo predecessore. Così, in questo edificio dottrinale si mostra il logico sviluppo di una sola idea, quella del ripristino della beatitudine dell'epoca dei Titani in un lontano regno psichico, dominato da Crono e circondato da Oceano, che Dioniso dischiude ai propri iniziati. I cicli figurativi seguenti ci presenteranno l'ulteriore sviluppo di questa idea di Crono nell'orfismo dionisiaco e completeranno così nei suoi tratti principali l'immagine del lido ultraterreno dei beati cui alludono le rappresentazioni marine.

### **b. Immagini del paradiso dei beati**

Nei quadri dell'esistenza ultraterrena che ci sono presentati da Omero nel quarto libro *dell'Odissea*, da Pindaro nella seconda ode olimpica, da Virgilio nel sesto libro *dell'Eneide*, da Tibullo nella terza elegia del primo libro e da Claudiano nel secondo libro del *Ratto di Proserpina*, il dominio del tellurismo emerge con una tale decisione che nell'esistenza psichica possiamo riconoscere solo l'espressione di una vita di godimento animale, appena un poco più elevata. Il sogno di un perfetto agio vi trova il proprio adempimento, la finzione di un'età dell'oro svanita la propria realizzazione. L'epicureismo religioso sostituisce l'elevatezza dell'esistenza cosmica con l'accrescimento dell'umanità tramite un godimento voluttuoso innalzato oltre la misura del presente e i confini della natura mortale. Le descrizioni degli antichi accentuano in primo luogo lo splendore sempre uguale della pace naturale non turbata da potenze ostili. Non ci sono neve e bufere, la luce del sole non è mai offuscata dalla notte, mai svanisce la bellezza della natura, che eternamente ostenta fiori d'oro; la terra, incolta, offre tutto in abbondanza. L'autore *dell'Assioco*<sup>187</sup> completa questo quadro elencando i superiori godimenti che sono riservati al coro dei beati. «Le Ore donano con larghezza frutti di ogni tipo, si effondono sorgenti d'acqua purissima, nella primavera i prati fanno sfoggio di colori. Ci sono le conversazioni dei filosofi, le rappresentazioni dei poeti, le danze corali, le musiche dilette, i banchetti: una vita indisturbata, priva di cure, sempre ricca di godimenti. Non prevale né il freddo né l'arsura, ma un'arietta mite attraversata dai dolci raggi del sole. Agli iniziati è concesso il primo posto, e anche qui [come nelle *Rane* di Aristofane, N.d.A.] essi compiono i sacri riti espiatori.»

Abbiamo un monumento che esprime figurativamente questa

idea di felicità. Un *lekythos* di Ruvo, illustrato da Minervini,<sup>188</sup> dà il massimo grado di certezza a chi nelle numerose raffigurazioni della godereccia vita bacchica vede una descrizione delle gioie elisie. Le cinque figure della scena sono tutte accompagnate dall'indicazione del nome. Al centro vediamo Eudemonia [Felicità],<sup>189</sup> alla sua sinistra Pandesia [Convivio] e Igea [Salute], alla destra Poliete [Che ha molti anni] e Cale [Bella]. La natura di ognuna di queste figure è determinata per mezzo di attributi eloquenti. Poliete entra nel regno dei beati come un giovane eroe. Dall'età avanzata che aveva raggiunto in terra, egli torna alla freschezza di un corpo fiorente. Un frammento orfico<sup>190</sup> sottolinea la natura di fenice della vecchiaia, manifestamente come conseguenza dell'iniziazione dionisiaca. Nello stesso senso Pindaro<sup>191</sup> fa entrare ringiovanito nell'isola di Crono il mortale che tre volte ha indugiato sulla terra e durante tutto questo tempo ha vissuto libero dall'inganno. La freschezza della fioritura del corpo, che dona la capacità di godere le gioie offerte nel paradiso, è rappresentata in un'altra immagine<sup>192</sup> come Alco [Vigore] accanto a Nous [Mente] e a Molpo [Canto]. La vita virtuosa come presupposto della beatitudine ultraterrena ha trovato la propria espressione in Cale. Questa giovane figura femminile appare come Moira<sup>193</sup> a valutare le azioni di Poliete, che le sta di fronte, e annuncia che egli, per usare le parole dell'autore *dell'Assioco*, in vita ha seguito il demone buono. Così, colui che ne è stato riconosciuto degno giunge davanti a Eudemonia. La quieta autoconsapevolezza del vincitore che attende il premio della lotta si diffonde su ogni cosa. Ma una lieta agitazione afferra Eudemonia e Pandesia. La prima offre l'ornamento di un filo di perle; l'altra si avvicina con un catino colmo di frutta, nel quale riconosciamo l'uva, il fico e la mela, e con un ramo di mirto non meno carico di bacche. Il genio alato pare esortare il nuovo venuto a godere lietamente la felicità che gli si offre. Igea infine, che nell'inno orfico a Demetra<sup>194</sup> viene chiamata ἄνασσα [signora], attende con pudore virginale il bel giovinetto, che tramite lei viene chiamato a un'infinita felicità amorosa. Gli splendori del paradiso sono così presentati tre volte per mezzo delle immagini di Eudemonia, Pandesia e Igea: un'unione in cui si manifestano le promesse dell'Assioco, la vita priva di cure e ricca di godimenti e la straboccante pienezza del banchetto, ma non di meno l'iniziazione dionisiaca come premessa necessaria della gioia del paradiso e, nel pannello stellato, il ricordo del regno uranico dei beati.

Un secondo vaso<sup>195</sup> completa questa immagine paradisiaca con altri tratti. Vediamo figure femminili indicate come Opora

[Stagione fruttifera], Nom(esi) [Distribuzione], Irene [Pace] e Dinonoe [Mente vorticososa].<sup>196</sup> A ognuna di esse è associato un Satiro. Come sta accanto a Opora, Edieno accanto a Irene. Gli altri due sono anonimi. Ma come dominatore viene celebrato Dioniso che, seduto su un'alta roccia, è il centro dell'intera rappresentazione. Lo splendore della sua giovanile apparizione giustifica l'omaggio che gli viene tributato dal suo seguito. Su tutta l'immagine si diffonde la quieta letizia di una felicità paradisiaca superiore a ogni misura terrena. Sullo sfondo si vede l'abbondanza del banchetto. Alla Pandesia del vaso di Ruvo corrispondono le immagini di Opora e Nomesi, quella rappresentando la traboccante benedizione della natura, questa la generosa distribuzione a tutti, ricchi e poveri: una distinzione, quest'ultima, sconosciuta a Dioniso *Isodaites* [che distribuisce egualmente] e al regno di Crono. In Como si affianca a Opora lo stato d'animo festoso ed entusiasta del banchetto comune, mentre il compagno di Nomesi, completamente abbandonato al suono della lira, ricorda quelle gioie musicali dell'*Assioco* nelle quali la voluttà della festa celebra la propria espressione più pura. Il terzo gruppo è dedicato all'elogio del vino e della sua forza unificatrice nella pace e nell'amicizia. Irene, qui compagna di giochi di Edieno e provvista, nella sua natura di Telete, della fiaccola e del ritone, compare altrove come amante di Bacco.<sup>197</sup> Ella merita questo onore in primo luogo per la relazione tra la pace e la fioritura della coltivazione dei campi e delle vigne, quale viene celebrata da Euripide e Virgilio,<sup>198</sup> e poi ancor più come rappresentazione di quella indisturbata uguaglianza e fratellanza nella quale l'età di Crono e le feste dedicate al suo ricordo uniscono tutti gli esseri della terra. *Eunomia* [Buona legislazione] ed *Euthymia* [Letizia dell'animo], i fondamenti di questa pace,<sup>199</sup> aprono, in un vaso berlinese, il tiaso bacchico. L'ultimo gruppo, infine, collega Dinonoe [Mente vorticososa] a un satiro anonimo. La profonda emozione che si esprime in quel nome e nel contegno di entrambe le figure è radicata nel nostalgico amore per la splendida apparizione divina che promette a ogni essere il compimento dei suoi più ardenti desideri. Imero [Desiderio], il fanciullo alato che offre la ghirlanda, è l'espressione dell'entusiasmo che ha la propria fonte nell'eccitazione erotica e corona l'intera rappresentazione. Così, questa bella pittura vascolare unisce tutte quelle *ἡλαί ἐλπίδες* [belle speranze] il cui adempimento è promesso agli umani dalla partecipazione all'iniziazione dionisiaca, e ripete in immagini ciò che il coro nelle *Baccanti* (370 segg.) canta in lode del dio. Secondo questo, la felicità del regno dei beati sta nel godimento indisturbato della

benedizione della natura, nell'abbondanza di cibo e bevande, nella letizia della festa e nella musica, nell'unione di tutti e nella pace di una fratellanza universale, infine nel compimento della suprema nostalgia amorosa, quale soltanto Dioniso sa offrire alla donna. Il materialismo è qui, come nel vaso di Ruvo, il tratto fondamentale della psicologia bacchica, ma in entrambe queste immagini esso appare nella sua accezione più nobile, purificato in senso apollineo.

La maggior parte delle altre raffigurazioni segue invece l'impulso del quale ogni sensualismo è irrimediabilmente preda. L'epicureismo religioso si compiace di una sempre maggiore sensualità. Con sempre maggior forza arde la brama carnale, che trova il proprio nutrimento nel fanatismo della fede. Il paradiso ultraterreno assicura a ogni impulso ferino la più completa libertà di appagamento. La beatitudine del regno di Crono viene pensata come piena emancipazione della vita animale. Mai il vizio è stato lodato e consigliato con più arte e con maggior acutezza nell'invenzione e nell'uso delle varie forme espressive rispetto alle innumerevoli immagini dionisiache della beatitudine. Pare del tutto dimenticata l'idea uranica sulla quale poggia la fede nel regno delle anime. Anzi, nell'abbandono esclusivo all'apoteosi del piacere dei sensi perfino la felicità futura viene subordinata a quella del benessere terreno. Così, il rilievo di Tire<sup>200</sup> pone le benedizioni di Telete soprattutto in *Euthenia* [Prosperità], la pienezza dei beni terreni; la speranza nell'immortalità è soltanto *Epiktēsis* [Guadagno], s'intende di un remoto incremento della prosperità umana.

Se abbracciamo con lo sguardo la sconfinata ricchezza delle rappresentazioni dedicate allo sviluppo dell'idea di felicità, la beatitudine nel gustare il vino appare come la massima tra le gioie del paradiso bacchico, e anche nelle *Baccanti* di Euripide ha il primo posto. Più di Opora vengono lodati Eno [Vino] ed Edieno [Vin dolce]. Sebbene ovunque sia sottolineata l'abbondanza di frutta mediante tavoli stracarichi, coppe, encarpi, ghirlande, ceste, cornucopie, alberi stracolmi di frutti, e spesso venga rappresentato il ricavo delle stagioni, e allo stesso scopo, in vasi a forma di piatto, il tributo marino al pasto, e insomma non venga mai tralasciato nessun mezzo per ricordare l'inesauribile ricchezza del Dioniso Dendrite, spetta al grappolo d'uva il primato nei monumenti della cerchia bacchica. La vite e il suo frutto, il corno, il cantaro e il ritone ricorrono in una varietà di impieghi artistici che sfugge a ogni enumerazione. Il piacere autunnale, celebrato nelle scene della pigiatura dell'abbondante raccolto, desta il desiderio dell'inno orfico, che Bacco possa chiamarci ancora più spesso a celebrare

questa felicissima tra le stagioni. A tali rappresentazioni naturali si unisce l'elogio del vino. Distingue questi monumenti l'eccesso di godimento, sottolineato nei modi più diversi. Acrato [Puro, detto del vino] e Acratoforo [Che reca vino puro] ricordano l'amore per il dono di Bacco non mescolato.<sup>201</sup> In Edieno viene lodata la forza incantatrice dell'ardente vino nuovo. L'oltre colmo appaga l'intemperanza dei Satiri<sup>202</sup> o appesantisce le spalle del Sileno che sospira sotto il suo peso.<sup>203</sup> Un vaso di Cuma, ora a Napoli, mostra la manifestazione del dio come vino in un modo che ricorda il miracolo del vino in Elide. In alcune figure l'onda del vino trabocca dal cantaro, e Mete, l'ebbrezza, è diffusissima nel mondo dei sepolcri. Barcollante di vino come un vero Enopione [Vinolento] ci viene rappresentato non soltanto Sileno, ma Dioniso stesso e l'Eracle dionisiaco,<sup>204</sup> il massimo virtuoso del bicchiere. In stato di ebbrezza appare perfino, su alcuni sarcofagi, l'iniziato bacchico sul punto di entrare nel coro dei beati.<sup>205</sup> La sensualità del paradiso dionisiaco celebra in tali immagini il proprio supremo trionfo. L'ebbrezza eterna diviene l'ideale della perfetta beatitudine. «Beni ancor più larghi fanno assegnare dagli dei ai giusti Museo e il suo figliolo, i quali condottili coi loro versi nell'Ade, e messili a giacere e formato un simposio di giusti, fan sì che passino tutto il tempo coronati ed ebbri, ritenendo quale miglior mercede di virtù una perpetua ebbrezza.»<sup>206</sup> Con questo riferimento all'al di là, le pareti degli ipogei etruschi e molti tra i vasi funerari più belli si adornano della raffigurazione di un baccanale, il cui significato psichico è assicurato dalla presenza del genio misterico orfico Eros o da Imero. Vi vediamo anche Eracle, il modello dei misti dionisiaci, accolto alla fine del suo percorso nella beatitudine di un simposio bacchico.<sup>207</sup>

Lo stesso spirito ebbro si diffonde ora su tutte le altre espressioni dell'Eudemonia dionisiaca. Como, la gioia festosa del banchetto comune, che in Laborde segue quieto il suono della lira del proprio compagno, e nell'immagine vascolare di Gerhard<sup>208</sup> è unito a Tragedia e al suo entusiasmo pensoso, diviene espressione della letizia portata dal vino, quale è rappresentata dalle immagini di Eracle accanto a Folo, dell'ebbrezza, come è mostrata da Filostrato, e dell'ardore itifallico che celebra le proprie orge nell'appagamento dell'impulso amoroso. Così lo vediamo su una figura in Laborde<sup>209</sup> assieme a Edieno e a tre compagni anonimi mentre partecipa all'inseguimento di una baccante, e in generale sono dedicate più immagini all'espressione rozzamente sensuale di uno stato d'animo ebbro e festoso che a quella della più quieta e nobile gioia purificata in senso apollineo. La sfrenatezza erotica è un tratto



fondamentale delle raffigurazioni bacchiche. Essa accompagna il godimento del vino, si spegne con questo, obbedisce alla stessa smodatezza e mantiene lo stesso riferimento alle gioie paradisiache della vita futura. Sotto l'influsso del vino, in cui ha radice ogni entusiasmo bacchico, l'ebbrezza si configura come un avvampare erotico della natura sessuale.<sup>210</sup> Non mancano le immagini che mostrano l'amore nella sua figura più nobile, lodano la fedeltà del matrimonio, indicano l'alto significato orfico di Imeneo<sup>211</sup> e nel perdono di Menelao celebrano la rinascita dell'antico amore. Le raffigurazioni di Alcesti, di Euridice e di Protesilao mostrano la forza che l'amore esercita anche sull'Orco, e un'immagine vascolare in Dubois-Maisonneuve<sup>212</sup> fustiga gli scellerati amori di Clitennestra sia mediante i simboli dell'impudicizia sia mediante il contrasto con la beatitudine elisia, che è promessa solo agli innocenti. Ma tali nobili motivi svaniscono nella massa di scene frivole, che l'arte esalta con tutte le proprie forze. Principalmente nella rappresentazione dell'Eudemonia fallica la sensualità della godereccia vita bacchica sviluppa quell'ardore di tigre che soffoca ogni più nobile fiamma dello spirito. La timidezza virginale di Igea e la profonda, intima nostalgia di Dinonoe vengono soppiantate dalla più sensuale apparizione di Arianna. Le numerose rappresentazioni dedicate ai destini e al trionfo finale di questa amante di Dioniso recano l'impronta di un amorazzo fortunato. La sua unione col signore della vita, circondato da ogni mollezza di fiorente gioventù, nominato νύμφιος [Sposo] e νέον φῶς [Nuova luce], è l'immagine mistica della beatitudine che è il supremo desiderio di ogni donna iniziata a Bacco e viene promessa a ogni matrona come premio di un'esistenza vissuta in spirito afroditico. Se il mito ha mantenuto, nella metamorfosi in costellazione della sua corona come nella corrispondente finzione della chioma di Berenice, l'idea dell'immortalità uranica, nelle sculture ricorre invece solo il piacere paradisiaco di un amore sensuale, la sorpresa della dormiente e lo splendore del trionfo.<sup>213</sup> Le numerose raffigurazioni di donne nell'atto di adornarsi, che sono solitamente indicate come preparativi di Elena alle nozze, servono alla stessa idea. Ci mostrano la donna nel suo carattere di *Stimula* e sono concepite e introdotte nel mondo funerario in uno spirito afroditico, con riferimento alla meta ultima dello struggimento bacchico.<sup>214</sup>

I monumenti dionisiaci, ove non celebrino il vino e l'ebbrezza, sono dedicati di preferenza all'esaltazione del godimento amoroso, ma spesso a entrambi gli smarrimenti. L'idea erotica si intromette in tutte le scene paradisiache. Solo di rado i simposii restano privi



di affascinanti compagne di bevuta, di schiave o suonatrici di flauto in sottili vesti provocanti;<sup>215</sup> solo di rado i cortei dei Satiri o degli efebi restano privi di donne simpatizzanti, colte di sorpresa, inquisite o richieste nel modo più rozzamente sensuale.<sup>216</sup> Allo stesso modo, ogni incontro di dei si rivolge allo stesso scopo erotico, ogni inimicizia si muta in inclinazione reciproca, vengono rappresentati l'inseguimento e il ratto d'amore da parte di immortali e, in Achille con Troilo o Polissena, la follia amorosa, e parimenti viene sviluppato il legame di Eracle con Atena, e il rapporto dell'iniziato con gli animali sacri del mistero bacchico viene mostrato in un crescendo erotico, mentre gran parte dei simboli scaturiti dall'idea uranica viene svilita a dono amoroso nelle mani dell'Eros terreno. Il contenuto spirituale si ritira dai segni e dai riti più sacri, e rimane solo l'idea del gioco, dell'amore e del divertimento. La sfera viene mutata in gioco della palla, l'uso espiatorio dell'oscillazione in amabili scene con l'altalena, la purificazione tramite l'acqua in scene afroditiche il cui fascino è accresciuto dalla nudità delle figure femminili. Lo specchio è impiegato in scene di toeletta, il grappolo in quadretti di genere e il filare e il tessere delle Ninfe in attraenti rappresentazioni della vita domestica,<sup>217</sup> mentre l'idroforia dal significato misterico si riduce a una scenetta alla sorgente o a terrecotte di fanciulle portatrici d'acqua. Troviamo l'oltre al centro dei giochi in una festa campagnola, il delfino e il cerchio come doni amorosi, l'uovo stesso come oggetto di sorprendenti giochi di bravura e le corse, i giochi e gli esercizi che accompagnano le feste bacchiche rappresentati sui monumenti funerari solo come piacevoli passatempi, con riferimento ai simili intrattenimenti ultraterreni descritti da Virgilio<sup>218</sup> e Pindaro.<sup>219</sup> E come ci appaiono la danza e la musica? Eloquenti simboli, nel loro più antico significato orfico, della dottrina uranica, e consacrate perciò all'espressione dell'armonia celeste, nei sepolcri sono parte della vita godereccia bacchica, legate alle gioie d'amore, portate come queste all'orgiasmo della più selvaggia vertigine dei sensi e talmente predilette tra le gioie del paradiso che l'ingresso nel coro dei beati non di rado è rappresentato da donne danzanti, da suonatrici di flauto o da donne inquisite per amore.<sup>220</sup> E con lo stesso significato le figure di un gran numero di terrecotte sono rappresentate in movenze di danza, mentre la muta festa delle pantomime viene concepita come allusione al silenzio pitagorico;<sup>221</sup> il carattere afroditico della vita bacchica non viene mai reso così evidente come nella rappresentazione, infinitamente varia, di questa gioia corale. L'eccitata musica bacchica sovrasta il suono più puro della lira di

Apollo con i suoi tamburi, i rami sonori, i doppi flauti, il rumore dei crotali, e perfino dove il corteo dionisiaco ammette la lira e la cetra spesso il loro nobile significato è oscurato dall'espressione di una goffa buffoneria o di un lazzo audace.

Notiamo la stessa sensualizzazione di simboli uranici in un importante ciclo figurativo, che merita particolare menzione in quanto nuova e sorprendente espressione della beatitudine bacchica. Si tratta delle rappresentazioni della vita pastorale e della sua quieta felicità, ricorrenti particolarmente sui sarcofagi e sulle lucerne. Tutti gli dei solari vengono pensati come bovini. Conosciamo questa concezione del cosmo uranico e dell'ingresso e dell'uscita delle sue mandrie da una descrizione di Omero<sup>222</sup> che reca il marchio di un rivestimento originario di idee astrali. Troviamo come bovini Bacco, Apollo e il protetto di Apollo, Paride, e poi mandrie consacrate a Elia e ai suoi divini rappresentanti, ed Ermete come dio al tempo stesso della luce e delle mandrie, che porta l'ariete attorno a Tanagra<sup>223</sup> e sacrifica i buoi di Apollo. Le scene tombali ci richiamano alla memoria questi simboli uranici, ma solo per renderci chiara la completa metamorfosi del loro senso. Legati all'idea bacchica di felicità, essi rinunciano a ogni più elevato riferimento cosmico. Appaiono come un nuovo aspetto del piacere paradisiaco, riconosciuto nel ripristino di uno stato originario di natura. Lo sguardo sosta con gioia sulla quieta pace di questo idillio pastorale, che di fronte alle innumerevoli forme dell'orgiasmo dionisiaco offre la limpida aria di montagna di un godimento della natura ancora incorrotto. L'incanto delle descrizioni di Teocrito e di Virgilio si diffonde sulle scene dei pastori e delle mandrie che riposano, degli animali che allattano o dei contadini che si affannano intorno alle loro proprietà o trovano sollievo dalla fatica quotidiana alla vista di un Bacco agreste. Spesso, sulle lampade, le iscrizioni ricordano i bei versi del poeta mantovano, e in tal modo lo spirito dell'osservatore viene trasportato dallo splendore di una civilizzazione satura di dissolutezze alla quieta voluttà delle occupazioni campestri. Alla base di un gran numero di antichi miti sacrali sta la fede nella più pura conoscenza del divino propria della vita dei pastori, più favorevole alla profonda contemplazione della natura, e nella particolare ricettività di questi per una superiore rivelazione. Con questo significato troviamo nelle immagini vascolari il bastone ricurvo del pastore,<sup>224</sup> al quale anche Teocrito<sup>225</sup> attribuisce tale sacertà e che è portato da Eumolpo, dal *pastor gregis lanitii* [pastore del gregge lanuto].<sup>226</sup> La purezza della vita naturale primeva ci viene incontro qui nella sua espressione più semplice. Oltre a

queste immagini e a questi segni, ci allietano particolarmente le scene paradisiache, già ricorrenti sui vasi più antichi, di animali che pascolano quieti uno accanto all'altro e che, rinunciando alla loro natura selvaggia, mostrano la prima pace della terra.<sup>227</sup>

A questo si collegano le cosiddette nature morte, e i dipinti in cui trova espressione la quieta letizia di una beata natura animale. Sicuri da qualsiasi minaccia, gli uccelli saltellano da un ramo all'altro di alberi carichi di frutti, e tra le verdi fronde di cespugli fiorenti appare la cicala, l'animale solare dell'eterno canto. Le cicogne giocano con le lucertole, gli uccelli con le farfalle, e il frutto dell'alloro nutre i pennuti abitatori della foresta, oppure topi, lepri e conigli mangiano di nascosto i frutti che rotolano giù da un cestino capovolto, e gli uccellini si rallegrano del cibo che la cura dei genitori reca al loro nido, la gallina dei pulcini che la attorniano, la capra del capretto che beve attaccato alle sue mammelle: tutte immagini dell'innocente piacere paradisiaco di anime di iniziati la cui gioia quieta e indisturbata rinuncia di buon grado all'ebbrezza e alla vertigine sensuale del bacchico piacere autunnale. È la gloria dei sepolcri e dei monumenti funerari romani, particolarmente delle classi più povere, aver sviluppato l'idea naturale dell'orfismo bacchico in questa direzione innocente piuttosto che sotto l'influsso dell'idea di felicità di un'eternità pomposa e crapulona. E però neppure noi possiamo assolvere questo lirismo della natura, esposto anche in malinconici epigrammi funerari, dall'accusa generale che colpisce tutte le espressioni del tellurismo. Paragonato alla grandezza piena di slancio della considerazione uranica dell'anima, anch'esso appare come l'espressione di una vita sentimentale che è incapace di sollevarsi al di sopra del basso mondo dei sensi e, cullandosi in un molle sentimentalismo, porta nuove forze al sensualismo.

La pittura vascolare dionisiaca mostra ovunque una decisa predilezione per la vita naturale elementare; ma quello che ne accoglie nelle sue raffigurazioni non viene impiegato tanto per esprimere una prima innocenza quanto piuttosto per uno scatenamento ancor più selvaggio dell'orgiasmo sensuale. Nulla è più comune dell'accentuazione del paesaggio naturale, di pietrosi sentieri di montagna, di rocce elevate e di valli dai prati in fiore. Dioniso, come i suoi fedeli, viene rappresentato anche figurativamente come φιλοσὸρὸς [amante delle rupi], e nella villosa natura del suo seguito semiferino, dei Sileni, Satiri, Pani e Silenopappi ci viene presentata la vita originaria della foresta, nelle pelli di capra e nei tirsi la gioia della vita pastorale, nel tiro di caproni i lazzi dei passatempi campagnoli, nel pantheon degli

animali, delle piante e dei frutti simbolici l'intero regno della natura: ma tutti questi accenni all'originarietà di una sobria vita nei boschi e sui monti servono solo ad accrescere l'impressione che l'ambiente naturale dona alle scene di sfrenato piacere. Come, nelle *Baccanti* di Euripide, l'apparizione delle donne invasate è resa ancora più toccante dalla descrizione delle valli silenziose e delle alture coperte di boschi nei cui pressi esse celebrano la loro festa, e il racconto viene ascoltato con maggiore attenzione e tensione se viene dalla bocca di un pastore, così tra tutte le raffigurazioni dell'entusiasmo dionisiaco le più trascinanti sono quelle che fanno dare al ritratto del piacere il più vivo colorito naturale. In questo senso Sileno perseguitato dall'ardore amoroso del suo compagno viene indicato come *Oreios* [Montano],<sup>228</sup> e su un altro vaso<sup>229</sup> la Menade invasata come *Oreithya* [Orizia]. È più fiorente la bellezza nel pastore Paride, più seducente il fascino di Endimione che dorme nella solitudine del bosco, e la bellezza dei pastori è in onore presso gli dei e le dee;<sup>230</sup> è più ebbra la danza dei Satiri e dei bovati,<sup>231</sup> più ardente il piacere del vino e dell'amore se la baccante viene sorpresa da maliziosi Sileni su un sentiero solitario o mentre attinge l'acqua, o ancora nel sonno, e il fascinoso Ila viene afferrato da Ninfe lascive mentre fa il bagno; è più furiosa la vampa dell'eccitazione fallica quando coglie i compagni ferini di Bacco o l'asino di Sileno. L'apoteosi del fallo viene celebrata di preferenza nelle brame di questi demoni semiferini. Troviamo l'inseguimento dei caproni, degli asini e perfino del capriolo accanto all'impudico amore tra maschi, i cui adepti sulla coppa di Egina in Gerhard tav. 238 sono indicati come Θερυται [θηρευταί], cacciatori di amore, ed entrambe le specie di intemperanza non di rado sono presentate in una ripugnante nudità. Così, l'innocenza della vita naturale si capovolge nel suo opposto, la beatitudine di un primo indisturbato paradiso animale nel più libero appagamento dei più rozzi impulsi animali. Il sensualismo finisce nella bestialità di una vita di godimenti sottratta a ogni legge. Non solo l'idea uranica, ma qualsiasi accezione più pura del tellurismo è svanita da queste immagini di paradiso della fede bacchica. Principalmente qui si rivela quell'intima lotta di principii totalmente opposti che abbiamo già visto come un segno distintivo dell'orfismo dionisiaco. Mentre le testimonianze scritte accentuano la santificazione della vita, il βιοτὸν ἁγιστεύειν [purificare la vita],<sup>232</sup> la castità dei costumi e la fedeltà matrimoniale come presupposto di una partecipazione ai misteri e del doppio benessere da questa assicurato, e mentre nello stesso spirito favole mistiche come quella di Eros e Psiche in Apuleio rappresentano la lotta contro l'inferiore

sensualità come preparazione a una quieta eternità, la classe numerosissima delle immagini funerarie concepisce il quadro di una vita sensuale che si beffa dei principii etici e scorge nel cinismo della più selvaggia esistenza animale il ripristino di una perfezione originaria. Non possiamo attenuare questo contrasto indicando la possibilità di una spiegazione pura anche delle scene più sensuali e l'aiuto che le tracce di riferimenti uranici nelle vesti, nell'ornamento, negli scudi, negli attributi e nei simboli possono offrire a una considerazione più nobile. Piuttosto, questa conservazione di singoli frammenti del più puro sistema uranico, per il ruolo subordinato e quasi irrilevante che ebbe rispetto alla rappresentazione principale, dà ancor maggiore evidenza al prevalere dell'elemento sensuale-tellurico della fede su quello uranico.

Ora possiamo vedere l'uno accanto all'altro gli estremi tra i quali si muovono le rappresentazioni della felicità del regno ultraterreno delle anime. I simboli uranici mostrano l'elevatezza del sistema originario, le immagini del piacere il gradino più basso di una concezione del tutto svilita, che da ultimo riporta la vittoria. Anche il declino ha una propria legge che lo governa. La rappresentazione della felicità della vita meramente oceanica delle anime si forma dapprima sulla base delle supreme idee cosmiche. Poi si aggiunge la finzione di un lido dei beati circondato dal mare, e forma il ponte per la trasformazione della vita marina in un'esistenza tellurica pensata in modo totalmente umano. Anche ora l'antico elementarismo dell'immortalità psichica afferma il proprio diritto. Ma questo non consiste più nell'unione dell'anima con le parti più pure che costituiscono il cosmo, bensì nel ritorno allo sfrenato spirito terrestre dell'essere animale, che si annuncia nel libero dominio della natura ferina. Anche questa idea soggiace al peso della sensualità. L'innocente paradiso naturale diviene il palcoscenico di una ardente vita da tigre, che scorge la più alta felicità nell'appagamento del proprio piacere insaziabile. Ciò che l'esistenza mortale condanna forma l'incanto dell'immortalità. Nelle sue immagini dell'esistenza beata la fantasia infuocata dispiega davanti ai nostri occhi tutta la varietà delle gioie terrene, oltrepassando di gran lunga i confini del possibile. Il futuro regno di Crono apre un tale asilo alla corruzione dei costumi che solo alla più depravata immaginazione popolare può apparire come la lieta speranza di un'esistenza superiore e come ricompensa dei dolori e degli affanni sofferti.

### ***c. Immagini della rinascita***

## 1. Le rappresentazioni di bimbi

Nelle due cerchie figurative finora considerate è tacitamente presupposto il ringiovanimento dell'uomo per mezzo della morte. Poliete ritorna alla piena fioritura del corpo, e tanto l'esistenza marina quanto il godimento delle gioie del paradiso esigono un rinnovamento delle forze fisiche che si esprime, nei monumenti, nella giovanile bellezza delle figure. Il ciclo figurativo che ora esamineremo ha al proprio centro la rinascita. Esso ci circonda con una serie di rappresentazioni nelle quali la seconda nascita dell'uomo viene presentata secondo il modello reale della prima. Al posto della piena fioritura della giovinezza subentra la figura del bimbo. Il regno dei beati diviene un paradiso di bimbi, la felicità innocente della prima età viene rappresentata in mille forme. Il nostro sguardo si riposa con piacere su queste immagini, che paiono inaccessibili a qualsiasi tentazione di peccato. L'arte ha donato loro un incanto che la più alta idealizzazione di una perfetta bellezza giovanile non può raggiungere. E però l'accoglimento del motivo del bimbo nel mondo sepolcrale non può essere ricondotto a una considerazione estetica. Per quanti vantaggi esso offra alla pittura e alla scultura, esso è in primo luogo l'effusione e l'espressione di un'idea religiosa. La fede è la forza creatrice. Essa dà all'arte i motivi, e vuole riconoscere in tutte le sue opere la propria idea.

Gli antichi ci hanno tramandato una testimonianza scritta dalla quale deve partire ogni considerazione. Secondo Lorenzo Lido,<sup>233</sup> il defunto ritorna nel grembo materno della natura per un'ulteriore nascita (ἐν μήτρᾳ παρὰ τῇ φύσει λανθάνει [si cela nella matrice, nella natura]). Si ripete ora tutto ciò che caratterizza la prima nascita dell'uomo. Tornano il concepimento, la gravidanza, l'età della culla. I sepolcri dell'Italia meridionale offrono monumenti per ogni gradino di questa evoluzione. In primo luogo troviamo fedeli riproduzioni in terracotta dell'*uterus gravidus*. Tre esemplari sono posseduti da Biardot, un quarto è nella mia collezione. Di quelli, uno si segnala per l'aggiunta del membro virile; un secondo presenta, in una cavità posta al fondo del corpo materno, le gocce dello sperma fecondante. Per quanto concerne la nascita, devo citare l'immagine di una lucerna che ho acquistato a Roma. Dall'apertura superiore di un vaso panciuto si alza il bimbo, che cerca faticosamente di uscire con la testa e un braccio. Accanto, a chiarimento, vediamo le immagini di un neonato in fasce e di un fiore in boccio che si sta dischiudendo, e quest'ultimo dimostra al di là di qualsiasi dubbio l'idea proserpinica della figura centrale. Se

qui l'urna cineraria sostituisce il corpo materno, in questo impiego c'è una nuova prova che tutte le terrecotte ricordate sono dedicate alla nascita a una seconda infanzia, mediata dalla morte. Anche la prima età della vita viene raffigurata in numerose immagini. Assieme alla collezione Campana, è giunto al Louvre un bimbo in fasce di terracotta; io stesso ne vidi un altro a Roma, proveniente da *Caere*. Esso merita particolare attenzione perché non mantiene l'aspetto infantile anche ai tratti del volto. A questo si collegano i numerosi esempi di bimbi che dormono nella culla. Una terracotta di Biardot ne mostra tre in un solo lettino. La loro vista ricorda l'allocuzione di Alcmena in Teocrito, *Idyll.* 24:

«Dormite, miei bambini, un dolce sonno,  
Da cui sia dolce risvegliarsi: amate  
Anime mie, dormite, ambo d'un sangue,  
Ambo figli d'eroi: felice sonno  
Ambo vi guidi ad incontrar l'aurora». <sup>234</sup>

Particolarmente numerose sono le rappresentazioni delle prime cure agli infanti. Alcune terrecotte funerarie mostrano i poppanti celati sotto la pesante veste di lana della mamma, e la testolina ancora priva di capelli (su un esemplare della mia collezione) indica i primissimi giorni di vita. Altri riposano nel grembo della mamma, o in braccio, o stanno in piedi davanti alle sue ginocchia; molti bevono il latte, non di rado a coppie, per incrementare l'idea dell'amore. La divinità della maternità si mostra così chiaramente che la domanda se si debba ipotizzare Gea, oppure Demetra o qualche altra *νοῦροτρόφος* [nutrice di fanciulli] diventa del tutto irrilevante, così come anche Lorenzo non nomina nessuna dea determinata, ma si accontenta di accentuare *μήτρα* [matrice] e *φύσις* [natura]. L'idea dell'amor materno che nutre e protegge, espressa in tutte queste immagini peraltro prive di valore artistico, forma la parte più bella della cerchia figurativa che stiamo considerando. Dalle cure di una donna mortale, il defunto passa sotto la custodia dell'immortale madre comune. Abbandonato da ogni aiuto terreno, trova accoglienza e assistenza nel grembo del grande modello della maternità. Come tutto ciò che è tellurico accorda il primato all'elemento femminile, così anche la rinascita soggiace ai principii fondamentali del diritto materno. La paternità passa interamente sullo sfondo. La sua condizione subordinata è sottolineata dalle terrecotte che abbiamo citato. Coloro che sono nati per la seconda volta assumono il nome di Demetrii, dalla comune madre Demetra.<sup>235</sup> In quanto *ὁμομήτριοι* [nati dalla stessa madre], o *uterini*, essi assumono tutti i contrassegni che questo

rapporto di parentela comporta secondo i principii del diritto materno. Il più alto grado di amore unisce i fratelli tra di loro e con la madre comune.

Troviamo questa idea espressa in amabili quadretti naturali su una serie di monumenti tombali. Sulle lampade romane è frequente la gallina che riunisce attorno a sé i suoi pulcini. Due esemplari sono nella mia collezione. Su are e urne funerarie vediamo il nido, con una numerosa nidiata cui i genitori portano il nutrimento. Non è poi rara l'immagine della lupa che allatta i gemelli abbandonati e li lecca amorevolmente: un simbolo funerario la cui indipendenza da qualsiasi idea storica e politica è dimostrata da un mio articolo pubblicato negli «Annali» nel 1867.<sup>236</sup> Tutte queste figure, talvolta accumulate in un solo monumento, hanno un contenuto religioso. Esse danno all'idea espressa nella *metra* un ulteriore sviluppo, e mostrano la maternità nel suo significato di amore. La nidiata di uno stesso nido, i pulcini di una sola gallina sono i Demetrii, legati tra di loro dalla stessa inclinazione reciproca che Platone esige per i suoi guerrieri nati dalla terra e che tutti i popoli materni riconoscono come legge fondamentale della propria esistenza. Spesso, le madri che allattano vengono raffigurate con un solo piccolo. Così la cerbiatta, che nutre anche Telefo, il figlio di Eracle, così la capra, che il mito assegna al fanciullo Asclepio<sup>237</sup> (mentre il piccolo Dioniso viene trasformato da Zeus in un capretto), e così la lupa: sono nuove variazioni sulla stessa idea fondamentale, che nel suo puro naturalismo pone il mondo degli animali sullo stesso piano di quello umano.

La prima cura dei bimbi, che ci ha portato a considerare queste ultime immagini, è completata dai giocattoli, frequentissimi e presenti ovunque nei sepolcri. Non sono rimasti inosservati, e non di rado sono stati spiegati come giocattoli oggetti per i quali non sembrava esserci altra spiegazione. Ma, per quanto ovvia, la domanda sull'idea che poté spingere a trasformare, tramite un corredo così stravagante, migliaia di sepolcri di persone adulte in altrettante camerette di bimbi, non è mai stata presa in considerazione. Lorenzo Lido dà la stessa nostra risposta. Egli parla dei piccoli *solatia* [conforti] che vengono offerti ai defunti, in parte per nutrirsi, in parte come passatempo, ma comunque solo dopo il primo anno, come dopo quello di gravidanza. La stessa cosa testimonia il mito che rappresenta Dioniso e Zeus fanciulli che giocano con i più sacri simboli misterici. La stessa concezione è infine alla base di un passo di Agostino.<sup>238</sup> Egli chiama i morti *parvuli* [piccini], vezzeggiati dalla divinità: un'immagine nella quale riconosciamo la rappresentazione familiare agli antichi. Così



si spiega infine Pasquino, tanto diffuso nei sepolcri della *Magna Graecia*. L'esemplare della mia collezione proviene da un ipogeo ardeatino ed era fissato originariamente alla volta del sepolcro. Tra i giochi dei rinati non poteva mancare questo lieto compagno, l'amico della stanza dei bimbi e il consolatore, pronto allo scherzo, di ogni piccolo dolore.

Il panorama dei monumenti visti fin qui conduce ad alcune considerazioni generali. Bisogna innanzitutto notare la consequenzialità con cui l'idea della rinascita viene mantenuta e applicata. Poi, merita la massima attenzione l'indipendenza della visione di fondo dall'antropomorfismo della religione volgare. Corrispondendo al puro elementarismo degli orfici, questa considerazione della natura conosce in generale soltanto la maternità. Ci conduce quindi in un'epoca che precede la formazione della teologia greca. Il poeta Alessi<sup>239</sup> condivide questa concezione, che viene confermata da usi funerari di popoli non greci. Il costume dei Celti di dare al cadavere nella tomba il contegno e la posizione del bimbo nel corpo materno è stato spesso osservato, ultimamente anche nella provincia costantina.<sup>240</sup> Esso può essere inteso soltanto come un'espressione della fede nella rinascita. Anche l'Etruria si associa. Molte delle tombe di Marzabotto (all'ingresso delle valli appenniniche, due ore a ovest di Bologna), che il signor Aria ha scoperto nei suoi terreni e delle quali Giovanni Gozzadini nel 1865 ha reso note le immagini e offerto la descrizione, nel loro impianto mai visto altrove, e che io ho potuto esaminare sul posto nel 1863, ripetono la forma dell'*uterus plenus*, quale è rappresentata nelle terrecotte che abbiamo citato. L'urna cineraria di terra, che è l'unica cosa che contengono, deve essere stata deposta prima che la stretta bocca venisse murata. Sono tanto meno in grado di decidere se di fronte a noi abbiamo una tomba celtica o etrusca in quanto la credenza etrusca nella nascita dalla terra dei *manii*,<sup>241</sup> che sta alla base del sistema materno di questo popolo, offriva un nesso naturale per la stessa concezione dell'esistenza futura. È sempre una conseguenza della stessa concezione, quando dai Greci la tomba è affidata di preferenza alla protezione di divinità femminili. Come dee dei sepolcri troviamo tutte le madri, in particolare Venere-Proserpina e la *Magna Mater* ;<sup>242</sup> anche la pena per la violazione delle tombe è assegnata a dee di questa valenza.<sup>243</sup> Anche qui domina l'idea della nuova nascita a una seconda esistenza. Tutte le personificazioni della maternità generatrice appaiono come potenze che ringiovaniscono, non come oscure forze della morte. Il significato funerario non è diverso da quello rappresentato nella sua forma più

semplice nella *metra*.

Dobbiamo ora esaminare il legame del simbolo finora considerato con il misticismo dionisiaco e l'ulteriore sviluppo che ne conseguì. Già precedentemente è stato rilevato come il principato della maternità sia un contrassegno dell'idea dionisiaca della natura e una prova eloquente del suo pieno abbandono al tellurismo. L'accoglimento della *metra* e di tutte le figure infantili connesse nella cerchia delle immagini orfiche dell'immortalità non poté incontrare difficoltà. E non c'è dubbio che i monumenti citati appartengano al misticismo dionisiaco. Alla stessa dottrina sono dedicate le innumerevoli imitazioni di terracotta del femminile *μτεῖς* [vulva], che spesso viene rappresentato anche mediante una singolare forma del manico delle lampade, e anche i fagioli, sacri agli orfici per il loro riferimento alla nascita.<sup>244</sup> In applicazione della stessa idea Dioniso stesso viene raffigurato come bimbo, e venerato fanciullo, specialmente dalle donne, in quanto Iacco demetrico,<sup>245</sup> ma anche come *Liber*,<sup>246</sup> e infine nelle Trieteriche viene riconciliato mediante il sacrificio di un bimbo o quello sostitutivo di un vitellino da latte. In lui la speranza del rinnovamento riceve il suo primo adempimento, la promessa della seconda nascita un prototipo divino. In quanto *bimater*, Bacco è il frutto di una duplice nascita. La prima, dal grembo della donna, appare come quella inferiore, incompiuta, mentre la seconda, dal fianco del padre Sabazio, come quella superiore, che la perfeziona. Ma già come figlio di Semele il piccolo dio è considerato come un essere ridestato a nuova vita. Infatti, la nascita di questo bimbo è preceduta dal suo dilaniamento da parte dei Titani. In quanto νέος θεός [nuovo dio], come spesso è chiamato, Dioniso ripristina, rinnovandolo, il vecchio Zagreo dei primi orfici. Il legame storico diventa espressione dell'idea mistica. Le rappresentazioni mitiche e quelle sepolcrali trovano ora la loro giustificazione. Comprendiamo l'importanza per gli orfici dell'apparizione di entrambi gli dei come infanti, di Zeus ideo come di Dioniso,<sup>247</sup> e perché talvolta i simboli più sacri circondino come oggetti di passatempo il piccolo redentore dell'umanità, e infine l'accentuazione orfica della natura di lattante di Iacco ὑποκόλπιος [nascosto in grembo] e di Dioniso ἐπὶ τῷ μαστῷ [sulla mammella].

Tra i monumenti, ricordiamo innanzitutto le rappresentazioni di Bacco fanciullo. Così ad esempio la terracotta, già di Pourtalès, con il fanciullo inghirlandato d'edera seduto sotto le fronde della vite.<sup>248</sup> In vasi e sarcofagi lo vediamo, neonato, affidato alle cure del coro delle Ninfe, così affine al mistero, o alla madre adottiva Ino, o cullato da Ermete,<sup>249</sup> che lo rapisce in cielo subito dopo la

nascita, o mentre bacia ardentemente una delle sue balie, oppure in braccio a Sileno, che osserva colmo di presagi l'apparizione della nuova luce del mondo, o mentre è trainato con lui dal tiro di tori<sup>250</sup> o viene portato da Zeus e affidato alle Iadi, e in altri modi ancora.<sup>251</sup> Come tutte queste rappresentazioni rinviavano alla fine di Zagreo, così in una serie di altre il suo smembramento ci è presentato, come nella leggenda di Osiride, come presupposto della rinascita.<sup>252</sup> Di queste ultime fanno parte lo Zagreo tra i Titani che lo dilaniano,<sup>253</sup> la morte bacchica di Penteo per mano della sua stessa madre invasata, frequente sui sarcofagi, l'uccisione di Orfeo, nella quale si rispecchia il dolore del dio stesso, la raffigurazione di frammenti corporei su lapidi funerarie romane e licie,<sup>254</sup> il dilaniamento sacrificale di un animale, che, praticato soprattutto dalle Baccanti, doveva ricordare la morte del dio, e infine la bollitura di Apsirto, Pelia, Esone, Giasone, che trova una conclusione conveniente al misticismo orfico nell'arte del ringiovanimento di Medea, un'arte esercitata da Dioniso stesso nei confronti delle proprie balie. La forma di fanciullo viene trasferita da Dioniso ad altre figure del suo seguito. Troviamo i Satiri trasformati in Satirischi, i Pani in Panischi, i Tritoni in Tritonischi, e Como stesso, in un'immagine vascolare già ricordata, come bimbo che beve assistito dai suoi genitori Bacco e Arianna, e in particolare Eros, il creatore del mondo, come fanciullo alato ermafrodito poi moltiplicato, come i Fauni e i Sileni, in una numerosa schiera di geni, oppure, in monumenti romani, risolto nel dualismo Eros-Anteros, Eros-Pan. Un sarcofago del Museo Pio-Clementino mostra una novità. Accanto a Bacco e a una serie di figure bacchiche appare, sulla destra, un Fauno che gioca con la tigre e che sul braccio sinistro culla un bimbo: un'immagine dell'inclinazione dei demoni bacchici per quell'età infantile che viene promessa agli iniziati. Ma non solo Dioniso, anche Eracle, Telefo,<sup>255</sup> Asclepio<sup>256</sup> ed Erittonio vengono introdotti nel mondo dei sepolcri, in quanto modelli divini della seconda nascita. Tali raffigurazioni hanno una portata più ampia di quella che viene loro solitamente attribuita. Così, l'idea ultima delle immagini di Erittonio non sta affatto nella celebrazione di Atene e dei suoi miti relativi agli dei; piuttosto, la più famosa leggenda del più nobile sistema religioso ellenico viene impiegata per rappresentare l'idea mistica di una seconda nascita di un bimbo divino, e quindi anche l'attico Erittonio viene raffigurato, accanto a Dioniso, Eracle, Telefo, Asclepio e altri bimbi prodigiosi, come garante del rinnovamento promesso.

In conformità a questi modelli divini, il paradiso dionisiaco viene ora pensato e rappresentato come un regno innocente di fanciulli

beati. Tutte le espressioni di eterna voluttà che abbiamo visto nei cicli precedenti si ripetono sotto vesti infantili. Psiche bambina compie il viaggio oceanico dei beati, che Palemone intraprende come fanciullo dionisiaco; hanno forma di bimbi gli Amorini che circondano i cortei delle Nereidi o i loro scafi, e quelli che animano il verde pergolato di tanti colombari; il corteo bacchico diventa un tiaso di bimbi, e gli esercizi della caccia, del ginnasio, del circo, e ogni gioia bacchica, perfino quella dell'accoppiamento,<sup>257</sup> vengono trasportati alla tenera età infantile, contro la disposizione naturale, e in forma di bimbo il defunto viene introdotto, ebbro di vino, nel coro bacchico dei beati, e nella stessa forma vengono rappresentati Bacco e Arianna, Eros e Psiche, e perfino il Centauro, attaccato al seno della madre.<sup>258</sup> Achille bambino, una delle figure predilette dell'iniziazione, accede agli insegnamenti del savio Chirone,<sup>259</sup> e in un dipinto di un colombario citato da Campana porge l'orecchio al suono della lira. Un bimbo in fasce in braccio a un attore, in terracotta, è nella collezione di François Lenormant,<sup>260</sup> e fanciulli si intrufolano nel trionfo di Bacco.<sup>261</sup> Il fascino di queste figure è accresciuto e l'idea del rinnovamento è rafforzata se, come su alcuni sarcofagi, il volto in fiore del bimbo fa capolino, con un sorriso, da sotto la maschera dell'anziano, o se il sonno che porta a un beato risveglio è in un corpo di bimbo. Nella maggior parte di questi monumenti è riuscitissima l'espressione di una sovrumana pienezza di gioventù, per cui lo spirito dell'osservatore corre immediatamente al regno ultraterreno dei beati e alla sua più elevata esistenza.

Concludiamo l'elenco accennando alle numerose figure nate dalla combinazione di simboli bacchici e immagini dell'età infantile. Il grappolo d'uva nelle mani di un bimbo, minacciato da animali o dai compagni invidiosi, è frequente anche sui monumenti funerari. Il bimbo che estrae una spina, la fanciulla che gioca con la conchiglia afroditica, la coppia di Amorini che litiga per il suo possesso, il bimbo con la colomba, con un uccello appena uscito dall'uovo,<sup>262</sup> o con un nido nella veste appena sollevata: tutte queste graziose figurine di genere corrispondono all'idea funeraria e, almeno in parte, sono testimoniate nel mondo dei sepolcri.<sup>263</sup> A questo si aggiunge l'amore dei bimbi per il cigno bacchico e per l'oca, e il gran numero di figure a cavallo, spesso bimbi, che conducono davanti ai nostri occhi l'intero pantheon degli animali dionisiaci; infine, la diffusa raffigurazione in terracotta di un bimbo sdraiato sopra un maiale: immagini infantili che non sono dedicate a un'idea mitica, ma a quella mistica del rinnovamento assicurato dall'iniziazione orfica. Per la maggior parte di questi monumenti si

può pensare a sepolture di bimbi tanto poco quanto per il monumento delle arpie, nella Licia invasa dall'orfismo apollineo, sul quale i morti rapiti dalle madri a forma d'uovo hanno figura di bimbo,<sup>264</sup> o per l'immagine di Iride in Gerhard, tav. 83, che segue la stessa concezione, o per un vaso etrusco Candelori, sul quale una donna alata dalla lunga veste reca in braccio un bimbo in fasce,<sup>265</sup> o infine per il monumento Raoul-Rochette, *Monumens*, tav. 42, 2, e Bouillon, *Musée du Louvre*, t. 3 tav. 8 n. 5, in cui Baccho giacente appoggia la mano su un bimbo. Sono solo le infinite forme e rielaborazioni in cui si esprime un'idea religiosa che dischiude perfino all'età senile la prospettiva di una seconda, beata infanzia.

Finora abbiamo dedicato la nostra attenzione esclusivamente allo sviluppo dell'idea demetrica. La considerazione che segue mostrerà l'influsso dell'idea solare dionisiaca. In numerose immagini vascolari la natura luminosa del nuovo nato appare manifesta. Così innanzitutto in Gerhard, tav. 116. In questa amabile rappresentazione domestica di una felice paternità Illo, il figlio di Deianira, è pensato come eroe della luce. La forza della sua apparizione di bimbo, il desiderio del suo genitore, la presenza affettuosa di Atena: tutto rivela in lui la maestà di una natura solare, il cui splendore è ulteriormente accresciuto dall'immagine opposta di Argo Panopta, il custode notturno delle stelle, ucciso da Ermete. Anche questa figura appartiene alle immagini iniziatiche bacchiche, come la ghirlanda d'edera del bimbo e di Eneo, il suo avo da parte di madre. Secondo una concezione simile, vediamo in un'altra immagine vascolare<sup>266</sup> Apollo stesso, l'amico dell'infanzia, come bimbo in braccio ad Atena. Alla prima apparizione del suo compagno nel tempio di Delfi assiste Dioniso, e alcuni demoni bacchici recano il loro rustico omaggio al neonato dio della luce, mentre Ermete lo saluta entusiasta. Una terza immagine<sup>267</sup> mostra, con una composizione assolutamente corrispondente, due bimbi portati dalla stessa madre divina. Riconosciamo in loro tanto più volentieri Apollo ed Erittonio, d'accordo con il loro illustratore, in quanto questa unione di un rinnovamento solare e tellurico corrisponde in alto grado sia al mito ateniese sia all'idea misterica bacchica. Il risultato al quale ci conducono questa e simili immagini è di importanza universale per quanto concerne la raffigurazione dei bimbi in generale. Dobbiamo intendere ogni rinnovamento in un bimbo come nascita di luce. Solo a tale altezza l'idea orfica trova il proprio compimento. Iacco si affianca a Demetra come essere solare, ogni iniziato entra nel luminoso regno dei beati come figura infantile solare. Numerose figure di bimbi nella culla — una è riprodotta tra le terrecotte di Janzé —

sottolineano la natura fallica del neonato mediante uno sviluppo innaturale del suo membro e un significativo gesto della mano: e questa trasformazione dell'idea tellurica rimarrebbe inspiegata se non si considerasse la potenza solare di Dioniso, a essa combinata, e il *liknites* fallico delle Trieteriche,<sup>268</sup> che le Tiadi erigono come segno della rinascita del dio che è morto.<sup>269</sup> Soprattutto, però, ora possono essere adeguatamente valutati i legami amorosi dei bimbi con gli animali bacchici riferiti al sole, come l'oca, il cigno, il gallo e la lucertola. L'idea del ringiovanimento del corpo e quella del rinnovamento della luce unendosi formano un'idea complessiva che corrisponde pienamente a tutti i lati della promessa mistica sul futuro.

Se si considera questo sviluppo dell'idea demetrica, trova giusta luce una nuova raffigurazione del corpo materno che partorisce. Troviamo la *metra* sostituita dall'uovo. Il balsamario vulcente riprodotto nella tav. 4 del mio *Simbolismo funerario* mostra chiuso nell'uovo un bimbo che, già perfettamente formato, desidera la liberazione dal suo oscuro guscio.<sup>270</sup> Sia che questa immagine poggi sul mito lesbico di Dioniso *Enorches*<sup>271</sup> nato dall'uovo, sia che rappresenti l'origine dell'Eros orfico, il suo riferimento all'idea misterica del ritorno dell'infanzia è certo nell'uno come nell'altro caso. Il cosiddetto monumento delle arpie di Xanto segue la stessa concezione, attribuendo ai morti la forma di bimbi, ai corpi degli uccelli quella d'uovo.<sup>272</sup> Su questo significato poggia la straordinaria diffusione del simbolo dell'uovo in tutte le specie di monumenti tombali, vasi, pitture parietali, sculture, lanterne, delle quali si possono trovare esempi nelle illustrazioni in appendice al *Simbolismo funerario* e al *Diritto materno*. Dall'uovo ha origine l'uccello, e da questo le ali della figura umana e di Dioniso stesso. Nei sepolcri, figure di bimbi alati si alternano ad altre senza ali, senza che la diversità della forma implichi una diversità di significato. Viene solo maggiormente accentuato, mediante l'aggiunta delle ali, l'innalzamento oltre i limiti della natura umana.

Il simbolo della nascita dall'uovo reca con sé un'idea che aiuta a comprendere altri simboli del rinnovamento. L'uovo deve prima spezzarsi, affinché dal suo guscio esca un essere nuovo e perfetto. La nascita dell'anima dalla rovina del corpo trova qui un'espressione quale la tellurica *metra* non è in grado di offrire. Non mi è mai capitato di imbattermi, nei monumenti funerari, in un'accentuazione figurativa di questa distruzione del guscio; ma non mancano simboli equivalenti. Ricorrono nei miti e nelle figure la corda spezzata della lira<sup>273</sup> e il bastone rotto:<sup>274</sup> entrambi sono

presupposti del rinnovamento in una natura superiore. Il simbolo della farfalla invece ha trovato la massima diffusione. La metamorfosi del verme che striscia sulla terra nell'animale dalle ali leggere e amante della luce è il fondamento del significato religioso di cui già il più antico mondo orientale adorna questo meraviglioso fenomeno naturale.<sup>275</sup> In un'immagine vascolare della *Magna Graecia* abbiamo già osservato il legame di verme e farfalla.<sup>276</sup> Sui monumenti sepolcrali romani la farfalla compare sempre da sola. La troviamo sul rogo nel rilievo marmoreo di T. Paconio nella Galleria delle Iscrizioni del Vaticano e in un'iscrizione tombale che termina con il desiderio: *heredibus meis mando etiam cinere ut meo volitet ebrius papilio* [«Ai miei eredi raccomando anche che sulle mie ceneri voli un'ebbra farfalla»], nella quale l'indicazione *ebrius* ricorda sia il significato dionisiaco del vino sia l'inquieto svolazzare dell'animaletto, come di ubriaco. Ancora più notevole è la pietra tombale di Antonia Panaces, prima nella Villa Madama,<sup>277</sup> adesso nel Museo di Napoli. Qui sono rappresentati uno accanto all'altro lo scheletro del morto, la farfalla svolazzante e la lucertola che dà la caccia a un piccolo insetto. In tutte queste immagini il corpo destinato al tramonto sostituisce il verme pronto allo stesso declino. La stessa metamorfosi viene presupposta ovunque la farfalla compaia su monumenti funerari. In quanto immagine di Psiche, la troviamo in gruppi diversi, ora catturata da un uccello o dalla lucertola, ora mentre arde sulla fiaccola,<sup>278</sup> ora sulla mano di una figura funeraria o poggiata sul bordo del cratere bacchico,<sup>279</sup> e così via. Le ali di farfalla su una figura umana non sono solo un contrassegno di Psiche, ma si trovano anche, in un'immagine vascolare, su demoni del seguito di Bacco,<sup>280</sup> e in un'altra<sup>281</sup> sulla guida di Core, Dioniso-Ade, e in un sarcofago lateranense sulle spalle del vecchio Sonno, in un monumento borghesiano su quelle dei genii che sorreggono l'iscrizione funeraria: in tutti questi impieghi esse alludono all'annientamento del corpo come presupposto dell'esistenza puramente psichica.

Infine, troviamo l'idea della metamorfosi rappresentata anche senza metafore. La lampada già descritta mostra il defunto, raffigurato come un bimbo, mentre sale su dalla sua stessa urna cineraria, numerose gemme ripetono questa stessa idea e immagine,<sup>282</sup> e in una terracotta apula di Janzé dall'ara funeraria esce una figura di eroe. Questa può essere riferita solo all'eroe nazionale Diomede, e corrisponde alla risurrezione dal proprio tumulo di Achille, celebrato con particolari culti.<sup>283</sup> In queste ultime raffigurazioni l'idea della rinascita diviene quella del risveglio del defunto, quale è attribuito più volte dal mito agli dei



della luce e della salvezza, e quale l'orfismo celebra nel ritorno di Imeneo alla vita<sup>284</sup> e nell'erezione del *liknites* tra il giubilo e i sacrifici ad Apollo. È scomparsa la mediazione del grembo materno tellurico, come quella dell'uovo orfico, ed è lontana anche qualsiasi metafora naturalistica. L'idea della vita che si è spenta sceglie un'espressione figurativa che il simbolismo cristiano non ritenne inconciliabile con il dogma della resurrezione dei corpi.<sup>285</sup> Ad una concezione così elevata le figure della nascita di bimbi potevano solo ancora servire come metafora della metamorfosi futura. Leggiamo così in Seneca *ad Lucilium* 17,2: *«quemadmodum decem mensibus tenet nos maternus uterus et praeparat non sibi, sed illi loco, in quem videmur emitti iam idonei spiritum trahere et in aperto durare: sic per hoc spatium, quod ab infantia patet in senectutem, in alium maturescimus partum, alia origo nos exspectat, alius rerum status... dies iste, quem tamquam extremum reformidas, aeterni natalis est. depone onus: quid cunctaris, tamquam non prius quoque relicto in quo latebas corpore exieris? haeres, reluctaris: tum quoque magno nisu matris expulsus es. gemis, ploras: et hoc ipsum flere nascentis est, sed tunc debebat ignosci... nunc tibi non est novum separari ab eo, cuius ante pars fueris»* [«Come il grembo materno ci tiene nove mesi non per sé, ma per prepararci a quel luogo in cui veniamo alla luce già in grado di respirare e di esistere all'aria libera, così, attraverso il periodo che va dall'infanzia alla vecchiaia, diventiamo maturi per un altro parto. Ci attende un'altra nascita, un altro ordine di cose... Codesto giorno che paventi come l'ultimo è il primo dell'eternità. Sbarazzati del fardello del corpo; perché indugi? Forse che anche allora, nascendo, non lasciasti il corpo in cui eri rimasto chiuso? Tu resti fermo e fai resistenza; anche allora venisti alla luce con grande sforzo di tua madre. Ti lamenti e piangi; anche questo pianto è proprio di un neonato, ma allora potevi essere perdonato... ora per te non è più una novità separarti dal corpo di cui sei stato parte»].<sup>286</sup> L'idea della maternità che genera guida queste parole. Ora però appare come immagine ciò che prima era concepito come realtà fisica. La durata stessa della vita è preparazione della rinascita psichica, che si compie con il tramonto del corpo. In questa accezione il simbolo demetrico è ancor oggi comprensibile. Seneca parla a tutte le epoche con uguale forza ed evidenza; ma la sua esposizione non può spezzare le barriere tra le quali il naturalismo costrinse lo spirito degli antichi. Soltanto il Cristianesimo ha annientato la materialità del principio materno con la paternità spirituale e, distruggendo ogni materialismo, ha strappato per sempre l'umanità ai pericoli ai quali nessuna religione fondata sulla considerazione dello *ἡτεῖς* [vulva] e della



μήτρα [matrice] può sottrarsi.

#### **d. Immagini della rinascita**

##### **2. Il chicco di grano e le rappresentazioni eleusine**

Tra tutti i fenomeni della natura, il chicco di grano offre la più toccante immagine del rinnovamento. Uscendo con una forma nuova dalla terra dove era sprofondata, esso mostra all'uomo in questi due momenti il suo stesso destino. In autunno, la terra riceve il frutto: il chicco svanisce ed è condannato al disfacimento. Ma le profondità non lo tengono per sé. Certo, la caduta è immagine della morte ed è perciò affine al lutto; ma in essa c'è già il presagio della futura ascesa. La primavera reca poi lo splendido adempimento di questa speranza. Annunciato da una magnificenza di fiori, il seminato si innalza alla luce, e la ricchezza di quelli annuncia la pienezza di questo. Il presagio si muta in certezza, il lutto in giubilo e gioia. Il mondo uranico celebra assieme alla terra la stessa vittoria. Infatti assieme al chicco di grano l'anno sprofonda, assieme a esso rinasce. Vi è poi una terza ascesa. Sull'apertura del solco si fonda l'ordine nella famiglia e nello stato, e quindi una nuova cultura. Il matrimonio e la prole, sua benedizione, sono trattati come un demetrico *arotos* [aratura], sia linguisticamente che di fatto. Tutte queste ascese sono unite in una sola idea dalle Tesmoforie. In esse viene riconosciuto e celebrato ogni inizio di un'esistenza felice.

Ma il sommo e più confortante rinnovamento non avviene entro i confini della prosperità terrena. Secondo le testimonianze giunte a noi, non si può disconoscere in nessun luogo la direzione ideale dei culti cereali. Dove più, dove meno, essa si mostra ovunque, e nel modo più splendido presso le stirpi ionico-attiche, la cui concezione proprio per questo giunse a un significato universale. Nell'inno omerico,<sup>287</sup> che è la base della nostra conoscenza della prima introduzione del culto cereale in Attica, il riferimento psichico è rappresentato come parte costitutiva originaria della natura demetrica, e se anche esso corrisponde principalmente al punto di vista eleusino, tuttavia, considerato il fondamento comune delle due grandi feste del culto attico di Cerere, non si può sollevare un'obiezione contro il suo uso per la conoscenza della più antica idea culturale. L'epifania di Demetra, cioè la rivelazione della sua divinità, viene rappresentata dal poeta come conseguenza immediata dell'incontro con Demofonte. Amorousa, Cerere ha accolto nelle sue braccia il lattante di Metanira. Ma questo amore è l'amore di una immortale, che non cerca di favorire con nutrimento

terreno un terreno benessere. Il bimbo deve divenire immortale: per questo di giorno viene rinforzato con il respiro e l'unguento degli dei, e di notte viene consegnato al fuoco che cancella ogni elemento terreno. Ma la madre corporea conosce soltanto la cura per il corpo, e vanifica con il suo grido angoscioso la più alta intenzione della sua assistente divina. Irritata, questa depone il bimbetto sulla terra: perché la terra ingannatrice ha incatenato l'intelletto di Metanira, e alla terra nuovamente appartiene il parto della donna. Cerere piange questa sorte, ma non può mutarla. Ella predice, come conseguenza della vittoria del modo di pensare materiale, lotta eterna. Il nome di Demofonte rimarrà indimenticato, legato per sempre a battaglia e morte. Ma indimenticato rimarrà anche l'amore della dea nelle cui braccia il mortale riposa. Ora cade l'ingannevole scorza delle membra demetriche. La madre celeste appare in un divino splendore di luce. Così ella torna agli Immortali, così d'ora in poi sarà onorata con un suo tempio e un suo culto a Eleusi, dalla stirpe alla quale per prima si è rivelata. In questo racconto, il riferimento ideale prevale assolutamente sul contenuto materiale della natura cereale. L'amore della dea per i figli della terra è indirizzato innanzitutto alla parte psichica del loro essere, e per questo è diverso dalla folle cura di Metanira. Demetra insegna la scissione tra la natura divina e l'origine terrena, tra cielo e terra. L'immortalità è la sua legge suprema, e la lotta dell'anima contro il corpo il solo mezzo per conquistarla. Riconosciamo la direzione ideale di un sacerdozio che, pur grato per le benedizioni corporali di Demetra, porta a conoscenza della maternità la caducità di ogni bene terreno e con l'esempio di Metanira punisce la pusillanimità di chi, ostacolando un essere celeste, non sa distinguere il corpo ingannevole dalla divinità dell'anima.

Il mito che abbiamo considerato collega la propria idea mistica esclusivamente a Demetra. Gli stadi ulteriori della dottrina psichica sono invece connessi a un numero più ampio di divinità. Nelle Tesmoforie alla madre, Deo [= Demetra] è legata una figlia, Daira [= Persefone], mentre più tardi nelle grandi Eleusinie viene celebrato come suo figlio Iacco bambino, e infine Dioniso tebano viene unito a Core in tutto il suo splendore e, anche a prezzo dell'offuscamento di Demetra, nelle feste primaverili delle piccole Eleusinie e delle Antesterie viene celebrato come suo sposo. Questa successione di unioni demetriche non si volge al lato fisico della legge cereale, ma allo sviluppo della dottrina psichica. A ogni nuovo passo c'è una più forte accentuazione e una più splendida rappresentazione del contenuto ideale dell'apparizione demetrica, a

ogni nuovo passo all'incremento dell'idea naturale corrisponde un innalzamento dell'idea mistica. Ancora una volta si rivela l'influsso della stessa scuola sacerdotale che fin dal suo primo apparire annuncia la dottrina della superiore origine e della superiore destinazione dell'uomo. Consideriamo in primo luogo la doppia potenza Demetra-Core, il nocciolo dei più celebrati culti dell'antichità, e il mito, a essa legato, del ratto della figlia.

Attraverso il passaggio della pienezza della forza materna all'unica figlia, il rapporto di intimità reciproca che rende ogni separazione profondamente dolorosa, infine lo scambio delle due figure e dei loro attributi e il lavoro dell'arte tendente ad agguagliare più che a dividere, il legame Demetra-Core<sup>288</sup> mostra che questa diade non è dominata dall'idea del dissolvimento dell'essenza divina in una pluralità di potenze autonome, ma da quella opposta della considerazione unitaria della natura e dell'amore che regge armonicamente ogni cosa, insomma del principio fondamentale della concezione orfica. Nel mito della discesa di Core, nuovamente l'idea psichica prevale sul lato materiale dalla natura cereale. Tanto più esattamente esaminiamo l'inno omerico, con tanto maggior determinatezza vediamo i tratti principali della dottrina psichica orfica al di fuori del loro rivestimento mitico. Nell'immagine della figlia congedata dalla madre nella stessa natura e potenza viene rappresentata la separazione di Psiche dall'anima del mondo, e in quella della raccolta dei fiori e della connessa discesa il passaggio alla generazione nell'oscura materia terrena. Demetra rimane estranea a questo abbandono al fascino sensuale del mondo dei corpi. Ella appartiene interamente al regno della luce e alla sua immortalità psichica, che rappresenta da sola anche nel mito di Demofonte. Le Oceanine invece sono partecipi dello sventato amore di Core per i fiori, che conduce alla rovina anche Europa e Io: nella loro natura di Ninfe esse sono infatti inclini al rivestimento materiale dell'anima; e non ne sono meno partecipi Artemide e Atena, la cui uguale valenza fu sottolineata dagli antichi nello stesso legame mistico.<sup>289</sup> A queste tessitrici della veste corporea<sup>290</sup> si uniscono, con una accentuazione anche maggiore del fascino sensuale, Afrodite, la grande filatrice, e Core-Persefone stessa. Come Psiche secondo la rappresentazione orfica si tesse la veste corporea, così la figlia di Demetra diviene la potenza terrena che fa ruotare il fuso, che circonda le anime con il suo artistico tessuto nell'umida profondità priva di luce della materia e compie così la loro separazione dall'origine divina. Demetra piange su questo ratto commesso contro di lei; ma può impedirlo tanto poco quanto la

rovinosa irreligiosità di Metanira. Una più alta legge esige la sepoltura dell'anima nel corpo ctonio. La dea ne riconosce la forza cogente, e pretende però la restituzione di ciò che non ha origine dalla terra, ma vi è stato posto provenendo da un elemento superiore. Riottenere ciò da cui si è separata solo luttuosamente, in quanto era la parte più sua di se stessa, ciò che anche durante il tempo della divisione non ha mai smesso di amare, questa è ora l'unica cura della madre. A ogni elemento viene ridato ciò che da esso ha avuto origine. La terra ottiene il corpo, Demetra l'anima. La morte riporta la dualità all'unità dalla quale è scaturita. Ogni cosa è nuovamente giunta alla quiete dell'esistenza elementare, ed è ripristinato l'ordine cosmico che il ratto pareva disturbare. Solo ora Demetra concede di nuovo alla terra la propria benedizione. Di nuovo spunta il germe del grano. Di nuovo la stirpe degli uomini è salvata dal tramonto che la minacciava.

Vediamo come questo sistema poggi interamente sulla dottrina psicogonica dell'orfismo. Non vi è espresso il lato materiale della legge cereale, ma il suo sviluppo ideale. Dalla stessa idea mistica, e solo da essa, trovano spiegazione i particolari più importanti. Innanzitutto occorre pensare al significato che viene attribuito al frutto del melograno. Grazie all'ingestione dei suoi chicchi, Plutone riesce a costringere Core a ritornare sempre agli Inferi. Qui c'è la conseguenza della dottrina orfica che riconduce il destino mortale degli umani all'empietà dei Titani contro Crono, e l'origine dell'albero di melograno al sangue della stirpe annientata.<sup>291</sup> Solo per questo legame il continuo ritorno di Core alla generazione nella profondità della terra poté essere connesso all'ingestione dei chicchi del melograno. Riconosciamo quindi l'attività della scuola orfica, che si sforza di mantenere l'intima connessione del proprio edificio dottrinale. Ancora più significativa è l'accentuazione della sfera lunare nelle divine compagne della madre di Core. La incontriamo in quattro figure. Oltre a Demetra vengono assegnate dall'orfismo alla luna la figlia<sup>292</sup> e le sue compagne Artemide e Atena, e quindi tutti i sacerdoti addetti all'ufficio sacro di Eumolpo vengono rappresentati come figli della luna. Ancora una volta il fondamento è da cercare nel misticismo psichico. Abbiamo già conosciuto la luna come elemento delle anime. Da essa Psiche scende sulla terra per la generazione, a essa ritorna dopo che la morte l'ha separata dal corpo. La moltiplicazione delle rappresentazioni lunari è comprensibile per questo significato mistico. Demetra ci indica la luna nella sua quiete e sempre identica natura mista, che unisce in sé la sfera superiore e quella inferiore, Core la rappresenta come corpo mutevole che ora

congeda le anime, ora le riprende, mentre Artemide e Atena corrispondono alle due porte delle anime,<sup>293</sup> che conducono l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, indicate nella dottrina egizia da due cani. Il mito ha offuscato quest'idea uranica, e però le sue tracce sono rimaste. In Artemide si può ancora riconoscere la custode della porta. Su questo poggia la sua posizione come Propilea delle dee eleusine,<sup>294</sup> e la sua valenza orfica come Protirea;<sup>295</sup> su questo il suo essere figlia di Demetra (secondo Pausania 8, 37, 6 è questa una dottrina egizia che Eschilo osò divulgare), su questo la raffigurazione di un rilievo romano tardo<sup>296</sup> nel quale le anime vengono guidate verso il sole attraverso la luna. Per tale valenza in Atena è decisivo il legame con Artemide, quale si presenta nelle due portatrici delle ceste di fiori del gruppo mistico di Megalopoli,<sup>297</sup> ma poi specialmente la sua presenza nelle immagini vascolari della cerchia cereale, nelle quali domina non solo la sua valenza psichico-mistica, ma proprio la sua stretta relazione con il ritorno di Core e con il suono delle sfere della lira di Apollo.<sup>298</sup>

Tutte queste apparizioni sono tanto inspiegabili dal punto di vista della mitologia volgare quanto sono giustificate da quello della dottrina cosmico-mistica. Il punto di vista spirituale delle Tesmoforie attiche è quindi disconosciuto se, con un'esclusiva accentuazione del lato fisico della natura cereale, e in particolare della benedizione delle messi, viene loro negata ogni prospettiva sull'immortalità psichica, il maggiore di tutti i raccolti. Il misticismo psichico è antico come il legame Core-Demetra, ed è un presupposto necessario della più tarda dottrina eleusina e dionisiaca. Ma questo significato ideale soggiace a un limite che è sommamente importante conoscere. Le Tesmoforie conoscono solo il sistema della maternità, che considera l'uomo secondo il suo essere corporeo e concepisce la superiore natura di Psiche come forza vitale animale, non come *voûç*. Esse pertanto, nonostante la promessa di un prossimo *anodos*, sono dedicate innanzitutto all'idea della morte, perché questa afferma il proprio dominio in ogni considerazione materiale della vita, e di conseguenza sono fondamentalmente una celebrazione luttuosa, e per questo motivo sono collegate al sotterramento dei maiali, di quest'animale sacrificale dedicato alla terra e al principio carnale,<sup>299</sup> e vengono celebrate nel periodo dell'*arotos* [aratura], quando la natura autunnale annuncia il declino di ogni vita. Secondo questo stesso punto di vista, Core-Persefone, alla cui ascesa si collega la speranza di un futuro rinnovamento, rimane soprattutto la potenza che governa nell'oscura profondità e la dominatrice del regno dei morti,

mentre la sfera lunare rimane la potenza cosmica decisiva, e la festa delle Tesmoforie, fondata dalle Danaidi, rimane in ogni epoca una festa esclusivamente delle donne, collegata alla *myllophoria*, l'esibizione dell'elemento femminile, e a rozzi scherzi sessuali.<sup>300</sup> Il carattere ginecocratico, che si mostra specialmente in Licia nel nesso tra il mistero demetrico,<sup>301</sup> celebrato dal monumento delle arpie, e il diritto civile materno, poté apparire antiquato alle epoche successive del compiuto sistema paterno, e offrire loro materiale per scherzi e beffe, come tutto ciò che si oppone a un tipo di civiltà che è ormai progredita: ma non si lasciò eliminare, poiché aveva le proprie radici nello stesso fondamento religioso del culto, e questo culto recava in sé la dottrina psichica orfica, quindi la garanzia dell'immortalità dell'anima. Non alle Tesmoforie, ma alle grandi Eleusinie e alle piccole, celebrate ad Agra, sono legati gli ulteriori progressi dell'idea mistica dell'*anodos*. È vero che anche le Tesmoforie non si sottrassero a nuove configurazioni, particolarmente nello splendore delle loro celebrazioni siciliane, e quindi introdussero tra le loro divinità Pluto e Calligenia, che nella preghiera in Aristofane<sup>302</sup> seguono Demetra e Core; ma il loro sistema chiuso si oppose a un nuovo sviluppo. Esse mantennero in ogni epoca il loro carattere antiquato e lasciarono la gloria di una più splendida rappresentazione della loro dottrina psichica di salvezza ad altri culti ctonii, che non soggiacquero in ugual misura alle restrizioni di una tradizione sacrale. Ora, dobbiamo considerare questi sempre nuovi legami tra dei tanto più in quanto sono divenuti importantissimi per la cerchia delle immagini funerarie.

È l'introduzione dell'apparizione di Dioniso nella religione cereale ciò a cui il mistero demetrico deve il proprio nuovo sviluppo. Al dono del chicco di grano si aggiunge, a compimento della benedizione naturale, la vite bacchica, lo ἱερὸν ὄνθοσ [fiore sacro] degli orfici,<sup>303</sup> e subito l'apparizione di Dioniso si eleva accanto a Core-Sotira [salvatrice] come portatrice dell'ufficio salvifico che riconduce alla luce. La incontriamo in due accezioni diverse. Una mantiene il proprio carattere più antico grazie al suo stretto legame con la concezione tipica delle Tesmoforie. Demetra ha in Iacco un compagno, secondo la dottrina mistica un figlio, come in Core una figlia. Il sistema della maternità non viene abbandonato, ma modificato tramite il progresso da una nascita femminile a una maschile. Come fanciullo, e anche come efebo adolescente, Iacco è ancora interamente compreso nella maternità, e per questo è rappresentato come lattante attaccato al petto materno, e come demone demetrico<sup>304</sup> è altrettanto subordinato alla madre come l'Eracle ideo dalla figura di nano,<sup>305</sup> come Asclepio, l'eleo Sosipoli<sup>306</sup> e altri simili fanciulli prodigiosi. Infine la festa eleusina, il cui momento di massimo splendore è l'apparizione di Iacco, viene celebrata assieme alle Tesmoforie nello stesso momento dell'anno, cioè nel periodo in cui il seme svanisce ed è quindi subordinato all'antica idea demetrica. Ma il carattere ginecocratico è abbandonato, le grandi Eleusinie abbracciano tutto il popolo, corrispondono al bisogno religioso di entrambi i sessi e in questo superamento del punto di vista antico mostrano lo spirito più libero di un'età più tarda. Le due grandi feste del culto cereale non hanno aspirato a un'ulteriore evoluzione. Anzi, quando al di fuori della loro cerchia ce ne fu una, pare che i sacerdoti di Eleusi abbiano tenuto un contegno più di rifiuto che di compiacimento: l'introduzione del figlio tebano di Semele nell'unione cereale<sup>307</sup> non appartiene tanto ai culti di Eleusi quanto agli altri culti attici, cioè alle piccole Eleusinie di Agra e alla festa dei fiori delle Antesterie, e ha trovato nelle regioni occidentali e orientali un'accoglienza che a Eleusi fu combattuta da Iacco. In questi due culti, la figura di fanciullo di Iacco è soppiantata dalla virilità matura del figlio di Semele, il modesto fulgore del demone demetrico dall'ebbra esuberanza del molle signore di ogni generazione naturale. Contemporaneamente, l'epoca della festa passa dall'autunno alla primavera. Le piccole Eleusinie, dedicate principalmente a Proserpina, vengono celebrate annualmente nel mese di *Anthesterion* (febbraio), in coincidenza con i misteri bacchici e le Lenee. Il legame ginecocratico di Demetra con una figlia o un figlio cede a una nuova combinazione. Core ha in Dioniso un compagno

che, conformemente alla propria natura, trasforma il nuovo rapporto in amore e in legame coniugale. L'antico aspetto di Demetra viene offuscato: il suo splendore cereale impallidisce di fronte a quello del dio del vino, che sottrae Core al legame con la madre per accoglierla interamente nella propria natura bacchica. All'attributo della spiga si sostituiscono ora il tralcio e l'edera. La figlia unigenita di Demetra acquista un carattere afroditico. Diviene Venus-Proserpina, e non è diversa da Arianna per fascino sensuale e caducità. Quest'ultimo legame cereale, ripetuto nell'unione Liber-Libera, penetra ovunque. Nei culti italici e siciliani esso sostituisce Iacco, che vi è assente. Nei vasi viene spesso celebrato l'incontro, e il viaggio nuziale, e nell'Italia meridionale l'idea cereale-dionisiaca viene dispiegata con uno sfarzo che lo spirito dei culti eleusini, più sobrio, a lungo riuscì a evitare.

L'importanza, per la psicologia mistica, dell'elemento bacchico introdotto in tal modo nel culto cereale e accresciuto nel progresso da Iacco a Dioniso, non consiste in una nuova configurazione del sistema psichico. Anzi, questo passò immutato nei più tardi legami divini assieme ai gruppi delle Tesmoforie,<sup>308</sup> così come lo trovammo nel culto più antico, puramente demetrico. La novità sta solo nella più forte accentuazione e nella più splendida rappresentazione dell'ascesa dell'anima, promessa nel mistero della semina, dall'oscura profondità al regno della luce celeste. La speranza nel ritorno di Psiche alle sue origini ha una garanzia più sicura. Se prima la certezza dell'*anodos* si legava a Core, ora Iacco viene salutato come l'adempimento visibile della grande promessa, come *Bonus Eventus*, e dalla sua apparizione, nonostante qualche tardo segno contrario, è tenuta lontana l'idea luttuosa della discesa quale si presenta nel ratto di Core, nel dolore di sua madre e nel comune viaggio all'Ade.<sup>309</sup> Ai nomi festeggiati si collegano solo giubilo e gioia. Il fondamento fisico, che non manca allo Iacco celebrato come *Plutodotes* [donatore di ricchezze], arretra di fronte a quello psichico più ancora che in Core. Iacco è la mistica guida delle anime, e secondo Strabone *archegetes* [guida] dei misteri, conducendo fuori dall'oscurità del mondo infero, e per questo reca la fiaccola, servendo anche come modello all'Eros alato delle immagini dell'Italia meridionale. Accanto a Core, è collegato nella più sacra trinità mistica a Demetra,<sup>310</sup> che, neonato, lo sottrae alla terra;<sup>311</sup> infine, ne diviene perfino il mistico sposo. Diversamente si mostra il tebano Dioniso. Il suo significato psichico, molto più gravato da quello fisico di quello di Iacco, si collega particolarmente al suo rapporto con Core, accanto alla quale egli si presenta come nuovo sovrano del mondo infero. L'oscura potenza



di Plutone, che può essere spezzata solo con l'astuzia, come nel mito di Sisifo, è da lui trasformata in una forza benevola nei confronti dell'anima e volta interamente alla sua restituzione. Egli è il mite sovrano dei morti, che assicura all'anima un veloce *anodos*<sup>312</sup> e per questo viene raffigurato con le ali di farfalla sul capo,<sup>313</sup> e da Policleto a Megalopoli come Zeus *Philios* [protettore dell'amicizia]; abitando ai confini tra luce e ombra, non è rapitore ma salvatore di Core, che assieme a lei ringiovanisce, un compagno nel suo corteo trionfale, un salvatore e dispensatore di gioia in ogni senso. Favorito dall'affinità ideale, si compie un avvicinamento e infine una fusione delle due figure che parzialmente spiega la rarità dell'apparizione di Iacco nei sepolcri (se si eccettuano gruppi di vasi dubbi compresi generalmente nel ciclo precedente). Al posto di Iacco, nella trinità mistica accanto a Demetra e Core è collocato Dioniso,<sup>314</sup> che viene presentato così nel tempio delle Ninfe a Sicione,<sup>315</sup> mentre Iacco viene inteso in senso bacchico, fornito di tirso, edera e pelle di pantera in Claudiano, chiamato semeleio nelle *Rane*, in Nonno figlio di Dioniso, e nel dipinto delle terme di Tito sta in braccio a Bacco, il quale dal canto suo viene salutato col nome di Iaccheo.<sup>316</sup>

In questo duplice sviluppo dionisiaco del mistero cereale l'attività degli orfici è ancor più evidente che nella dottrina psichica del sistema delle Tesmoforie. Essa si esprime particolarmente nel legame di Iacco e di Dioniso con il più antico Zagreo dell'età di Crono. Il fanciullo Iacco viene rappresentato come Zagreo risorto,<sup>317</sup> o addirittura scambiato con lui; come lui viene pensato come figlio di Persefone e del serpente [Zeus, N.d.C], come lui dolente<sup>318</sup> e, per questo legame, è identificato con l'idea mistica della resurrezione delle anime. Non diversamente, il figlio di Semele è un ridestato Zagreo. Uscito dal cuore palpitante del dio dilaniato, viene sepolto da Apollo sul Parnaso.<sup>319</sup> Ma secondo Plutarco le Tiadi, che proprio nello stesso luogo festeggiano Bacco, celebrano nell'erezione del *liknites* la resurrezione del dio, e nella festa Eroide l'innalzamento al cielo di Semele da parte di Dioniso. Le Trieteriche [feste triennali] aggiungono a questi due ancora un modo di espressione dell'immortalità. Per tre anni il dio dorme con le Ninfe nell'Ade, poi desta assieme a loro il convito che celebra il rinnovamento della vita in ogni suo aspetto.<sup>320</sup> Per questo τριέτης [triennale], come Iacco, significa teletarca, e il legame dei tre puntini o delle tre sfere è tanto diffuso sui vasi,<sup>321</sup> ed è anche ripetuto nell'apparizione di Satiri tricornuti. Vediamo quindi che il legame di Dioniso con il mistero cereale, sia come Iacco eleusino sia come figlio di Semele e sposo di Core, poggia sullo sfondo del

mito di Zagreo ed è solo una delle forme in cui il misticismo mai appagato esprime la propria fede nel ritorno delle anime alla loro origine. La stessa scuola sacerdotale orfica che nei destini di Core diede un'espressione comprensibile alla propria dottrina psichica seppe più tardi rappresentare in modo sempre più splendido l'idea fondamentale del suo sistema mediante l'introduzione delle figure bacchiche nel culto di Demetra, originando in tal modo l'importanza del culto attico, e particolarmente di Agra, mostrata soprattutto dai monumenti funerari.

Sulla stessa strada si muove tutta l'evoluzione successiva: Dioniso diviene il punto di partenza di un nuovo e ancor più splendido sviluppo del misticismo psichico, che è riconoscibile in una duplice direzione. Da un lato vediamo l'elemento demetrico sempre più allontanato da parte di quello afroditico, dall'altro il mondo cereale degli dei ampliato oltre i suoi antichi confini lunari. Nella prima direzione vediamo subito il collegamento dell'iniziazione orfica alla doppia potenza Core-Dioniso. Demetra, che chiude la triade, non viene solitamente citata nell'indicazione orfica, e in tal modo viene concessa la preferenza alla concezione delle piccole Eleusinie, più facilmente accessibile rispetto a quella, più rigida, delle grandi. La dea della semina, della discesa e della risalita, passa dalla più composta natura demetrica a quella dionisiaca. Come a Patraso, così sui monumenti alle spighe succedono l'edera e il tralcio; crotali e timpani appaiono nelle mani di Core, e, sia pur eccezionalmente, in quelle di Demetra<sup>322</sup> ed Ermete. Il ramo carico di grappoli viene stretto amorevolmente dalla novella sposa, che la madre cerca invano di trattenere, nel dipinto in Gerhard, tav. 134. Un altro vaso mostra l'unione nuziale nell'immagine di due viti che si avvolgono l'una all'altra.<sup>323</sup> Su un terzo<sup>324</sup> vediamo Core accoppiata a Enante [fiore della vite]. Mentre quella, sollevandosi da terra, porge il fanciullo Iacco ad Atena, questa, appoggiata familiarmente alla spalla di Zeus, osserva. L'apparizione del fiore della vite ha quindi sostituito, nell'idea e nell'immagine, il seme che germoglia, e accompagna perciò altre rappresentazioni di Core.<sup>325</sup> Infine in un quarto dipinto<sup>326</sup> l'iscrizione indica al posto di Core Afrodite, in *Hymn.Orph.* 55 assistente di Bacco, e, seguendo la stessa idea, non solo il coronamento mistico della ghirlanda di mirto viene riconosciuto anche a Iacco e a Trittolemo, ma si favoleggia anche di una lite tra Demetra e Afrodite per il possesso del bell'Adone, un contrasto appianato secondo il modello del mito di Core.<sup>327</sup> Ora, l'augusta dea della morte si trasforma in una vergine irradiante fascino e grazia, che in immagini vascolari arcaiche viene preceduta da Amorini in volo. Si notano le vesti leggermente

sollevate per la danza e i fiori tenuti in grembo. Così la raffigurano terrecotte che, anche nei busti e nelle teste, raggiungono l'amabilità di un'apparizione afroditica. Nella cerchia tesmoforica entra Calligenia con Pluto. Quella mostra il proprio carattere di Afrodite-Core nel legame con Ermete e le Cariti, questo corrisponde a Iacco, che è chiamato anche *Plutodotes* e su alcuni vasi viene raffigurato con la cornucopia. Parimenti, il mito di Amore e Psiche viene trasportato dal suo carattere fondamentalmente cereale a quello afroditico, il corteo delle dee per il giudizio di Paride viene rappresentato come equivalente a quello di Core<sup>328</sup> e la preferenza viene accordata alla fioritura piuttosto che alla benedizione della mietitura, alle piante bacchiche rispetto al narciso infero, antico attributo delle grandi dee; infine, la figlia viene distinta dalla madre mediante gli ornamenti più ricchi. In questo accrescimento dell'idea naturale c'è al tempo stesso un'accentuazione dell'*anodos* mistico. La Core elevata a Venere-Proserpina delle piccole Eleusinie esprime con più forza la speranza della risalita. Diviene *Elpis* [Speranza], che è alla base delle figure romane di *Spes* e che si presenta accoppiata all'immagine della Nemese sull'ara funeraria fiorentina della libertà *Elpis*. Acquistano ora particolare valore gli attributi della luce. Invece del melograno, Core *Leukippos* [dai bianchi corsieri] in un rilievo funerario di Locri<sup>329</sup> tiene il gallo, il nunzio del nuovo giorno; accanto a lei, Ade-Dioniso reca il mazzo di fiori. Qui ella assume la natura di una Ganimede-Ebe, e infatti anche il Ganimede tespio porta il gallo.<sup>330</sup> Su una pittura tombale di Vulci vediamo Dioniso ornato dell'aureola luminosa, e Core in piedi di fronte a lui, pronta alla risalita;<sup>331</sup> altre volte, la figlia di Demetra è fornita del nimbo, del capriolo, del cerbiatto, dell'oca o della mela, il frutto dell'albero della vita nell'Elisio. Come Core, così anche Iacco e Trittolemo assumono natura bacchica. Quello viene indicato e concepito come androgino, e dai Romani come Cupido, questo viene rappresentato in natura di Iacco Mistagogo, e in quanto tale connesso ad Eracle e ai Dioscuri,<sup>332</sup> e barbuto come Dioniso, ma talvolta anche delicatamente femminile. L'immagine in Gerhard, tav. 41,<sup>333</sup> lo fa apparire come Trittolemo della viticoltura e accresce il suo significato fornendo al suo carro le ali, delle quali l'eroe cereale qui è privo. L'anfora di Cuma,<sup>334</sup> e il sarcofago di Wiltonhouse<sup>335</sup> pongono le due divinità nel legame più stretto, e Trittolemo assieme a immagini bacchiche non è infrequente. Ovunque, l'ardente dono del vino scaccia il più modesto frutto di Demetra. Le raffigurazioni di Core guidata verso l'alto accentuano la vite in sommo grado. Il povero miscuglio di cui si accontenta l'afflitta Cerere cede al vino, che gli iniziati di Core e Dioniso

gustano come prova della loro immortalità psichica. Ma l'esuberanza dionisiaca in tal modo soffoca la severa gravità del mistero cereale e il significato prevalentemente spirituale di Iacco. L'elemento metroico e sabazio viene preferito alla sobrietà della natura demetrica, e la dea eleusina è accostata da Euripide<sup>336</sup> alla madre degli dei frigia. Il fallo, secondo Plutarco<sup>337</sup> tradizionale nelle feste autunnali bacchiche, ha uno sviluppo misterico come nel viaggio lerneo all'Ade del dio disonorato,<sup>338</sup> un tardo germoglio del culto eleusino. Esso viene accolto nella sua natura priapea nelle rappresentazioni bacchiche e viene eretto sulle tombe, superando perfino i lazzi e le beffe di Iambe per il gesto sconveniente di Iacco su Baubo.<sup>339</sup> Dall'ordine della legge coniugale, l'osservazione della natura torna alla sregolatezza della più sfrenata vita palustre. I chiusi culti eleusini cercarono di frenare questa rovina della loro dottrina psichica con tutta la loro forza. Ma l'anfora cumana con rilievi passata dalla collezione Campana a Pietroburgo<sup>340</sup> dimostra più di quanto si vorrebbe ammettere che la figura esuberante e femminile del dio tebano nella sua manifestazione asiatica fu vista presto, almeno nell'Italia meridionale, come non indegna compagna della più sacra unione di dei.

Di fronte all'avanzata dello spirito afroditico, è molto interessante osservare la seconda direzione nella quale la dottrina psichica cereale si sviluppò sotto l'influenza del suo legame dionisiaco. L'elemento spirituale, là soffocato da quello sensuale, qui cerca nuovamente di farsi valere mediante il perfezionamento della parte uranica della dottrina psichica. Il sistema demetrico non aveva esteso la propria considerazione oltre la sfera lunare, non aveva seguito fino alle supreme origini cosmiche il destino dell'anima nel suo ritorno. Come donne lunari ci sono apparse Demetra e le tre vergini misteriche, Core e le sue compagne di giochi Artemide e Atena, le custodi delle porte psichiche, come donna lunare Ecate, la cui triplice figura riconduce a unità il misticismo dell'unione Core-Atena-Artemide. Alla maternità materiale non riuscì di innalzarsi oltre i confini della più bassa sfera cosmica. Anche Afrodite-Core, una egemone [guida] come Artemide, rimase indietro, sullo stesso tratto. In quanto demone demetrico, perfino Iacco è assolutamente notturno-lunare, e la luna è il suo segno, il cielo stellato il suo ambiente.<sup>341</sup> Solo Dioniso amplia lo sguardo e, grazie al suo compagno del tempio di Delfi, guida alle regioni superiori del cosmo. Il sole della sfera inferiore o tellurica viene continuato e completato da quello celeste della regione uranica. Se la potenza di Dioniso giunge ai confini tra ombra e luce, qui gli subentra Apollo. Core passa dalle mani di

Dioniso-Ade a quelle del puro dio della luce e sale così le altezze planetarie nelle quali è l'origine dell'immortalità.

Non vediamo più, come in alcuni culti anteriori, Apollo appena unito a Demetra-Core in un legame esteriore, ma lo vediamo concepito come colui che compie la legge cereale, nella dignità di suprema guida di Core.<sup>342</sup> Sono poche, infatti, le rappresentazioni arcaiche dell'*anodos* nelle quali egli manca. La maggior parte di esse gli fornisce proprio in queste mansioni due eloquenti attributi della luce e dell'ordine cosmico delle sfere, il capriolo e la cetra. Ora incede, come Ermete, alla testa del corteo chiuso da Dioniso e Core,<sup>343</sup> ora ha già preso sotto la sua custodia colei che fa ritorno, come alla tav. 35, dove Atena impedisce a Dioniso di passare i confini del regno delle ombre; ora, le dà il benvenuto accanto alla quadriga, le cui redini vengono afferrate dalla fanciulla restituita alla luce,<sup>344</sup> o compare alle porte del territorio di Dioniso, nell'atto di attendere l'arrivo di Core.<sup>345</sup> In alcune immagini, egli viene salutato e incoronato proprio mentre svolge questo ufficio supremo, in altre ancora si accenna alla sua vicinanza mediante eloquenti segni apollinei, in particolare il tripode, simbolo uranico dell'immortalità (come nell'anfora cumana), o anche per mezzo di palme (come nelle immagini di Trittolemo). L'elemento cosmico-uranico trova ora un'espressione sempre più forte. Gli dei della triade apollinea, Artemide, Latona e Apollo, servono a dare una nuova figura uranica a Core, Demetra e Dioniso. Vediamo Latona rallegrarsi dell'unione con i suoi figli, mentre Cerere attende il ritorno di Core.<sup>346</sup> Nella notevole immagine della tav. 20, la triade apollinea sostituisce quella demetrica, mentre il fiore attribuito a Ermete rende certo il riferimento al ritorno di Core. Altrove,<sup>347</sup> il gruppo Apollo-Artemide è posto in parallelo con quello corrispondente Dioniso-Core. Artemide appare quindi come una superiore Core. Da compagna nell'episodio del ratto diventa guida nella risalita, e spesso viene presentata in questo significato.<sup>348</sup> Ancor più in alto sale l'idea della luce nell'apparizione di Atena. In quanto guida del corteo di Core, ella viene anteposta allo stesso Apollo<sup>349</sup> e alla sua stretta cerchia, e per questo sovente viene unita a Ermete,<sup>350</sup> viene fornita come Apollo di capriolo e cetra e, assunto in sé il comando, è rappresentata come guida di Core, tra madre e figlia, al posto d'onore.<sup>351</sup> Così, infine, è ella stessa personificazione del supremo *anodos*, una Core che riconduce l'anima alla sua più semplice origine eterea, la suprema dea della triade mistica Core (oppure Afrodite)-Artemide-Atena,<sup>352</sup> e per questo la sua statua è collocata vicino a quella di Ade a Coronea, obbedendo a principii mistici, come Strabone<sup>353</sup> espressamente dichiara. Di qui trovano

spiegazione immagini come quella della tav. 138, in cui Atena guida la quadriga al posto di Core, la quale va incontro al citaredo Apollo, mentre Dioniso, che resta ai confini del mondo infero, reca sulla piega mediana del suo pallio i sette pianeti; di qui, ancora, quei dipinti che mostrano Eracle, l'iniziato ai misteri cereali e onorato perciò con il sacrificio di un maiale, guidato da Atena all'Ade, con l'assistenza di Core.<sup>354</sup> Le ultime combinazioni divine mostrano nel modo più chiaro l'insufficienza del punto di vista della mitologia volgare. Esse trovano spiegazione solo a partire dal sistema psichico dell'orfismo, che pone al servizio della propria idea tutte le figure dell'Olimpo, le trasforma in esseri mistici e ne aggiunge ancora altre, puramente mistiche, che sono esclusivamente sue.

In generale, nella cerchia figurativa cereale-bacchica i contrassegni della considerazione orfica si presentano chiaramente nella loro fondamentale diversità rispetto alla teologia popolare ellenica. In primo luogo, si mostra in tutta la sua importanza l'opposizione delle immagini mistiche a quelle mitiche. Le prime infatti mostrano una libertà di combinazioni e una ricchezza di espressioni e impieghi della stessa idea che le seconde, per il loro legame con la tradizione, non tollerano. Solo dove il fatto mitico è utilizzato per l'esposizione di un'idea mistica possono nascere modifiche e aggiunte che confondono l'osservatore.

In secondo luogo, nelle immagini della cerchia cereale appare decisamente la tendenza orfica all'agguagliamento di tutte le individualità divine e la proposta dell'idea cosmica unitaria. Il legame indissolubile Demetra-Core, accentuato sui monumenti dal loro abbraccio, è la legge fondamentale che domina tutti gli ampliamenti di questo antichissimo nocciolo. Ogni figura nuova viene collegata allo stesso centro. Il pantheon dell'Olimpo greco rinuncia a qualsiasi gelosia e a qualsiasi divisione interna per partecipare alla riunione della madre e della figlia, alla gioia e alla festa del loro riconoscimento, o per assistere alla preparazione di Trittolemo. Non solo l'intera serie delle divinità già a noi note è riunita in queste immagini, ma anche lo ctonio Efesto, ed Ermete psicopompo, e soprattutto Poseidone, che Eleusi onora e celebra come padre.<sup>355</sup> Ritroviamo il significato mistico dell'oceano, che abbiamo già illustrato, talvolta accennato da combinazioni poco appariscenti.<sup>356</sup> Il compito del dio ellenico è quello di accelerare il ritorno di Core offrendo la propria quadriga. Così egli appare nell'immagine di Gerhard, tav. 10,<sup>357</sup> e sul vaso Blacas,<sup>358</sup> dove Zeus stesso si dà pena implorando per Core. Si aggiungono le Ninfe e le Oceanidi, esseri mistici a noi già noti, e ancora le Ore, le Grazie e le

Moire, nello stesso significato psichico. Gli attributi distintivi vengono soppressi, in modo che balzi all'occhio l'agguagliamento delle diversità. Il fiore di Core appare nelle mani di Latona e di Artemide, la ghirlanda bacchica sul capo di Atena, e il tralcio o il ramo d'edera sono talvolta tanto sviluppati da ombreggiare l'intero quadro. Lo sforzo di dare un'estensione onnicomprensiva all'unione divina si fa sentire sempre più. Esso evoca composizioni panteiste come nel santuario delle grandi dee a Megalopoli,<sup>359</sup> e raffigurazioni come quella dell'anfora cumana con rilievi<sup>360</sup> e quella della pelike di Kertsch,<sup>361</sup> che mostra chiaramente nell'apparizione di Iacco e Trittolemo il carattere mistico dell'idea fondamentale unificante. La legge suprema del cosmo, la cooperazione armonica dei corpi celesti, è anche la legge degli dei orfici.

Nel sistema della dottrina eleusina la considerazione cosmico-elementare è l'elemento principale, la molteplicità antropomorfa degli dei è quello aggiunto, non quello determinante ma anzi quello determinato e combattuto. Il tutto del cosmo è intuito nei sacerdoti e nello stesso abbigliamento della figura di Dioniso.<sup>362</sup> Lo ierofante [colui che mostra le cose sacre] rappresenta il demiurgo, il daduco [colui che tiene la fiaccola] il sole, l'epibomio [colui che sta presso l'ara] la luna, lo *hierokeryx* [il sacro araldo] il pianeta Mercurio, e nel fanciullo ἀφ' ἑστίας [dal focolare]<sup>363</sup> c'è il riflesso di Iacco, al cui apparire<sup>364</sup> Selene stessa inizia la ridda. Alla base del ciclo festivo sta l'ordine uranico delle stagioni. Nei miti come nelle loro rappresentazioni domina l'idea dell'ordine naturale onnicomprensivo, e su questa idea cosmica è edificata la dottrina dell'essenza e del destino dell'uomo. Ovunque vengano ricordate le Eleusinie, si lega a esse la doppia fede nell'unità dell'essere divino e nell'immortalità dell'anima: due dogmi inseparabili, che spiegano e giustificano le mirabili parole di Pausania<sup>365</sup> sull'elevatezza del mistero eleusino. Il sistema del dipinto di Canosa è di nuovo quindi davanti ai nostri occhi. Il panteismo unitario delle immagini cereali serve infatti all'espressione della stessa idea. Ma la purezza della rappresentazione pitagorica non viene raggiunta. Il punto di vista dionisiaco, che dobbiamo considerare ancora una volta, impedisce questo superiore slancio.

In terzo luogo, infatti, è notevolissimo che l'orfismo non accolga lo Zeus ellenico nella sua unione degli dei attorno a Demetra. La figura principale della religione popolare viene tenuta lontana tanto dal pantheon mistico quanto dal culto misterico di Eleusi e dalla cerchia degli inni orfici. Prende il suo posto Dioniso, il sovrano orfico del mondo, il centro unificatore e il portatore della dottrina psichica di salvezza. Questa consapevole opposizione



all'accoglimento del supremo dio omerico non è contraddetta, anzi è confermata dai non rari tentativi di avviare un agguagliamento delle due figure e di conciliare i due sistemi divisi in uno Zeus-Dioniso unitario. Tale va considerata l'espressa accentuazione dell'unità dei due sovrani del mondo, come è offerta dall'orfismo più tardo, che sottolinea la duplice natura, solare e infera, di Dioniso;<sup>366</sup> o l'accezione di uno Zeus *Philios* [protettore dell'amicizia], che, fornito delle doppie insegne di Zeus e di Dioniso, a Megalopoli viene affiancato al pantheon mistico delle grandi dee, nello stesso recinto e con la stessa idea;<sup>367</sup> e nello stesso senso, ancora, il mito della seconda nascita, quella da Zeus, e la derivazione popolare di Core dal principe degli dei, e infine numerose immagini vascolari. Così l'idria arcaica della raccolta di Berlino,<sup>368</sup> nella quale Zeus, assistito dalla mistica Atena, accoglie il ritorno di Core; il vaso apulo in Minervini,<sup>369</sup> dove il fanciullo dalla natura di Iacco tenuto da Zeus è indicato come Διὸς Φῶς [luce di Zeus]; l'immagine vascolare in Creuzer,<sup>370</sup> in cui Zeus consegna alle Iadi Dioniso fanciullo; il vaso di Kertsch, in cui Zeus assiste, assieme a Demetra, alla nascita di Iacco; l'immagine vascolare, già citata, che rappresenta la nascita di Iacco e il suo affidamento ad Atena e aggiunge a questa suprema apparizione mistica Zeus come intimo di Enante; il già citato vaso Blacas, dove il signore dell'Olimpo supplica Poseidone per Core, e così via. Pochissimi ostacoli pose a questa innovazione il misticismo puramente demetrico delle Tesmoforie. Qui, dove né Iacco né Dioniso avevano un loro valore originario, Zeus appare come il portatore della suprema legge cosmica e, nel ratto di Core, come la potenza ordinatrice celeste; su rilievi romani è sul carro di Plutone, in immagini come quella del famoso vaso Poniatowski in Vaticano e nella coppa argentea di Aquileia è unito ai due principali garanti dell'*anodos* psichico, Core e Trittolemo; la presenza di Era, la sposa di Zeus, è infine certificata per iscritto all'interno di una coppa che all'esterno reca l'immagine di Trittolemo.<sup>371</sup> Ma, tra le molte immagini di Trittolemo, questa apparizione di Zeus non è proprio ricorrente,<sup>372</sup> e questo prova che l'idea mistica preferì tenersi lontana dalla religione volgare, così come sui vasi solo di rado unì figure della cerchia cereale a immagini mitiche, mentre tanto più frequentemente le collegò a scene di contenuto bacchico.

L'idea di Zeus non ha esercitato un influsso determinante sul sistema mistico; qui l'unico centro resta Dioniso, la cui natura determina ogni cosa. A causa di questo rapporto il mistero orfico di Core, nonostante il suo legame con Apollo e Atena, non fu in grado di ripristinare la purezza del sistema uranico. La materialità della



natura dionisiaca preparò nuove vittorie al tellurismo. Ce ne accorgiamo in primo luogo per il significato inalterato della maternità. In tutte le sfere luminose, anche le più elevate, giunge il dominio della maternità. Demetra ritorna nell'apollinea Latona; Atena appare come balia di Iacco,<sup>373</sup> Core come sua madre. Il rapporto coniugale viene esteso ai supremi legami divini, nella pompa festiva dei cortei di Core alle donne viene assegnata un'importanza che ricorda le Tesmoforie, la ricongiunzione con la madre viene rappresentata fino alla fine come scopo ultimo di ogni sforzo divino e il delitto di Nerone contro la maternità è inteso come colpa inespiable, nel senso dello stadio più antico della civiltà.<sup>374</sup>

In secondo luogo, con il prevalere della considerazione materna-materiale del mondo si conserva anche l'importanza del lato ctonio, oscuro della natura. Nei monumenti funerari questo tellurismo si presenta più forte di quel che ci si potrebbe aspettare pensando al legame apollineo di Dioniso. Le immagini vascolari rappresentano la dottrina del ritorno dell'anima alle sue origini celesti come ascesa di Core dall'oscuro regno delle ombre. Nel più aspro contrasto con la pittura canosina, vediamo Dioniso unirsi come Ade agli dei della luce celeste, e vediamo ancora particolarmente accentuata questa natura ctonia da eloquenti attributi, il capro e il tralcio senza foglie, o dallo sguardo volto all'indietro, o infine dall'atteggiamento di rifiuto di Atena, o infine dall'alternanza del bianco e del nero.<sup>375</sup> Se da un lato l'idea della vittoria e del trionfo può esprimersi chiaramente e, in conformità con la statua di Demetra che regge quella della Vittoria a Enna, l'unione di Persefone con due Vittorie a Paro<sup>376</sup> e l'apparizione vittoriosa di Core sulla corona funeraria di Crestonio a Monaco, Cerere può apparire accompagnata da una Telete-Nike auriga, in alcune immagini di Trittolemo compare la palma e, in un senso simile, il ritorno di Core *Leukippos* [dai bianchi corsieri] sulla biga o la quadriga può essere rappresentato come la vittoria di una potenza della luce, dall'altro lato non può essere sconosciuto il fosco splendore del mistero del chicco di grano in quelle immagini che rappresentano Persefone mentre si avvicina a piedi, ringiovanendo. Ancora più forte si presenta l'idea ctonia là dove il contenuto dell'immagine non è l'*anodos*, ma la discesa, con Ermete che guida la fanciulla a Plutone o a Dioniso<sup>377</sup> oppure con il ratto da parte di Plutone. Sui vasi questa immagine è estremamente rara,<sup>378</sup> ma è tanto più frequente nei rilievi dei sepolcri marmorei romani e su piccole lapidi, che ritornano spesso alla cupa idea dell'atto di violenza<sup>379</sup> e solo raramente<sup>380</sup> ci mostrano l'ascesa di Core. In

realtà, anche in questi casi la cupezza della concezione viene attenuata. Talvolta non vediamo il ratto, ma la nuova discesa, conforme al patto, e Plutone trasformato in un bel giovine, il selvaggio dolore materno in un amorevole congedo dalla figlia, che ha lo stesso contegno, oppure vediamo accentuato il legame amoroso e coniugale. Talvolta le immagini laterali annunciano una quieta pace agreste, oppure la discesa e il ritorno di Alceste sono espressioni di consolazione, o nelle Vittorie delle nicchie angolari è espressa la gioia del trionfo. Ma l'idea dell'Ade, nonostante questi eufemismi, afferma il proprio dominio. Lo spavento, l'orrore, la furia delle passioni prevalgono, e il dolore della separazione non è allontanato con la sottomissione alla superiore legge della natura. È la dottrina della rassegnazione, che trae la propria consolazione dal dolore degli dei. Sullo stesso sfondo si muovono le raffigurazioni di Trittolemo. Riconciliata dalla riunione con la figlia amata, Cerere rende alla terra la sua fertilità, alle stirpi umane minacciate dal tramonto il nutrimento salvifico. Questo è il nesso ideale che domina il mito, che guida la composizione del rilievo di Wiltonhouse<sup>381</sup> e al quale ci riportano tutte le immagini della preparazione di Trittolemo. Mediante la benedizione esse rinviano alla riconciliazione, e mediante questa al dolore e all'umiliazione della divinità. Difficilmente appare qui Dioniso, sebbene il vaso cumano e il sarcofago di Wiltonhouse lo accolgano. Anche Artemide appare raramente, mentre il prevalere della cupa idea ctonia è annunciato dalla frequente presenza di Ecate e Ade. Non ricorre spesso sui vasi la figura di Iacco, e dove si presenta vediamo una parte di Core che inizia a salire dalla terra, con il bimbetto in braccio,<sup>382</sup> e quindi lo stesso tellurismo delle rappresentazioni simili di una Persefone, Semele,<sup>383</sup> Assiochersa che si sollevano dal suolo, o di altri busti o teste raffigurati a loro imitazione.<sup>384</sup> Invano l'arte decorativa cerca di configurare in modo più mite questa risalita dal regno tenebroso mediante il saluto degli Amorini, o di circondare l'*anodos* di Core del fascino primaverile per mezzo di ridondanti arabeschi vegetali o delle rigogliose volute delle piante rampicanti con i loro calici di fiori: la cupezza dell'idea ctonia non è molto attenuata da questi eufemismi. Infatti si conservano, assieme a tali rappresentazioni, le terrecotte con Persefone in trono assieme ad Ade o a un Sileno nano,<sup>385</sup> con il melograno, al quale si collega la necessità della discesa, e con altri simboli cereali ctonii come quello del maiale sacrificale destinato all'interramento, dei dadi e del gioco delle tavole,<sup>386</sup> dell'ape<sup>387</sup> che scaturisce dal corpo putrefatto del toro,<sup>388</sup> del papavero, della fronda di quercia, del *kalathos*, della *cista*, e così via.

Un tratto di malinconia attraversa tutti i miti e le rappresentazioni cereali. Ovunque incontriamo l'elegia di una vita sentimentale sprofondata nella considerazione della natura tellurica. Il sentimentalismo sostituisce l'elevatezza, la commozione l'entusiasmo. Mai la gioia è priva del ricordo del dolore sofferto, mai la luce è priva dell'ombra della morte; la felicità di Demetra viene accentuata solo in questo senso nelle immagini vascolari, lo stesso sguardo di Core è così tristemente chinato verso la terra, perfino durante la risalita,<sup>389</sup> oppure così intimamente sprofondato nella considerazione del chicco di grano,<sup>390</sup> e Orfeo stesso cede così in fretta alla tentazione di guardare all'indietro, verso Euridice. Venere-Proserpina, nonostante tutto il suo fascino, appare in atteggiamenti di morte, la bellezza delle figure di coccio simili a Core è velata di silente malinconia. L'idea luttuosa è riconoscibile dall'atto di appoggiarsi a una colonna funeraria, o dalla fiaccola, innalzata o abbassata, ed è accresciuta dall'espressione dolorosa;<sup>391</sup> talvolta, in forma più mite, vi si accenna mediante l'unione delle età della vita.<sup>392</sup> Volentieri un'indole di tal fatta ritorna alle più semplici immagini naturali. Al posto dei miti cereali troviamo su lampade e sarcofagi<sup>393</sup> i lavori dei campi, l'aratura, la semina, la mietitura e tutta la serie delle operazioni dal primo dissodamento del terreno fino alla cottura del pane,<sup>394</sup> oppure l'abbondanza dei covoni, ceste colme di grano o singole spighe:<sup>395</sup> e tutto nel senso mistico che non manca mai alle feste della mietitura.

Il principio ctonio appare nel suo più alto grado nei monumenti che ci introducono agli orrori del mondo infero. Il tellurismo, nobilitato nel chicco di grano e nel ratto di Core dall'idea dell'amore divino, si lega qui al fosco spirito della concezione melampica.<sup>396</sup> L'influenza dei sacerdoti accresce il valore dell'iniziazione tramite una calcolata descrizione dei tormenti infernali e svislisce il contenuto ideale della dottrina psichica mediante la cupa dottrina di una dannazione senza fine. La diffusione di questa fede fondata sulla paura e il terrore creò quei numerosi monumenti nei quali gli orrori del regno di Plutone vengono collegati alle figure di Orfeo, Eracle, Achille e Core, oppure i mostri che custodiscono il regno delle ombre vengono domati e scacciati dalle potenze della luce celeste, innanzitutto da Atena, la più forte nemica dell'Ade, o ancora Andromeda viene liberata da Perseo, Oreste assolto grazie al sassolino di Minerva<sup>397</sup> o protetto da Apollo contro le Furie, Odisseo viene recato dal montone fuori della grotta di Polifemo, Enea tratto in salvo da Afrodite dalla rovina di Troia, Prometeo liberato da Eracle, Filottete da Apollo, il cadavere di Ettore viene restituito al vecchio

in lacrime oppure, in toccanti immagini contrapposte, vengono presentati il destino dei non iniziati e la beatitudine del miste. L'idea della redenzione da una suprema angoscia, che accomuna queste scene, poggia sul cupo sfondo delle orride figure inferi alle quali l'iniziazione dei sacerdoti può strappare le vittime. Non importa tanto il ritorno dell'anima alle altitudini uraniche quanto la sua salvezza dai tormenti del regno di Plutone. Solo eccezionalmente l'*anodos* di Core viene seguito fino alla sede divina di Zeus. Per lo più esso resta nei limiti di una rinascita vegetale, e quindi attaccato con questa al fango della terra. Quando l'idea progredisce, entra nella rappresentazione l'elemento oceanico. Poseidone presta la sua quadriga a colei che viene salvata. La meta del viaggio è quel lido dei beati nel quale abbiamo già riconosciuto un riflesso dell'idea uranica. Iacco appare come guida del corteo.<sup>398</sup> Nel convito, egli porge il bicchiere alla cerchia dei beati. Nell'accresciuta gioia di una terra nuova, l'anima festeggia la propria salvezza dalle pene dell'Ade. L'accoglimento di Eracle nella beatitudine dionisiaca è rappresentato molto di più delle sue nozze con Ebe, dell'ingresso all'Olimpo o del rogo eteo. I cortei di Core, rispecchiati in altre processioni femminili, appaiono come un nuovo tipo del viaggio dei beati all'Elisio. Le sfere cosmiche superiori non appartengono più alla cerchia di questo mondo ideale, del tutto dominato dal tellurismo. Il dipinto di Canosa è un'altezza perduta, che non c'è speranza di raggiungere nuovamente.

L'idea funeraria si perde da ultimo nell'espressione di sentimenti puramente umani. Il mito cereale, e in particolare il ratto di Core e le prove cui è sottoposta Psiche, servono ora alla rappresentazione di momenti di vita individuale, e a questa concezione viene data ancor maggiore evidenza mediante i ritratti delle divinità. La stessa umanizzazione si estende ora su gran parte dei miti eroici, che talvolta vengono deformati fino a essere resi irriconoscibili<sup>399</sup> a causa di relazioni di natura personalissima. In particolare, l'Iliade offre all'idea del lutto una quantità di motivi toccanti. L'intuizione della vicina rovina, l'ineluttabilità del destino, il congedo, la colpa e l'espiazione, lo sconforto e la pietà, l'amicizia, il dolore dei genitori e tutto ciò che commuove il cuore umano accanto alla tomba, tutto si ritrova nelle gesta e nel destino di Achille. Viene preferito ciò che è più commovente. I simboli dell'immortalità vengono rinviati alle pareti laterali dei sarcofagi e dissolti nell'insignificanza dello stile ornamentale. Allo svilimento dell'idea divina segue l'innalzamento di quella umana, alla fede succedono la poesia e l'estetica. Invano gli orfici tentano di offrire nuove

difese alla loro dottrina ideale, invano gli spiriti migliori dell'antichità cercano di separare il senso più profondo delle immagini naturali dal velo della materia: a ogni loro slancio il peso della materia si aggrappa con maggior forza. La battaglia dell'anima contro il corpo, che Demetra esige al suo primo apparire come condizione per l'immortalità, non può essere condotta vittoriosamente con le armi della legge naturale, neppure della più sublime. Il Cristianesimo si serve del chicco di grano come metafora. La sua dottrina non è fondata sullo sviluppo dello spirito naturale, ma sulla sua distruzione, non sulla maternità della materia, ma sulla paternità dello spirito. Ma anche dalle altezze della nostra fede noi contempliamo l'antica dottrina orfica e i suoi monumenti con quel rispetto che è sempre suscitato da una seria ricerca di Dio, nonostante la precarietà del punto di partenza.

## IV

### CONSIDERAZIONI GENERALI

I cicli figurativi che abbiamo considerato servono a un'unica, suprema idea, alla fede nell'immortalità dell'anima. In un'accezione più pura o più bassa, aprono una prospettiva sulla beatitudine dell'esistenza futura. Tanta cura e premura per la vita ultraterrena non può stupire nessuno che conosca il cuore umano e la serietà del sepolcro. E però il risultato è per i più inaspettato, anzi perfino indesiderato. Gli uni vedono il mondo antico danneggiato nella sua classicità, gli altri vedono il paganesimo innalzato a uno stadio troppo elevato di sviluppo religioso; tutti si armano contro chi disturba le opinioni consuete e non esitano a difendere da ogni attacco i loro possedimenti conquistati a fatica. Questa difficoltà a ottenere attenzione anche per i monumenti più eloquenti deriva dal punto di vista mitologico che, santificato da una lunga tradizione scolastica, domina le nostre idee e determina la direzione della ricerca.

La cultura classica conosce in primo luogo il mondo ellenico degli dei. Nelle figure dell'Olimpo omerico essa trova l'unità di misura universale non solo per la valutazione dei singoli fenomeni culturali ma anche per la determinazione dell'orizzonte religioso in generale. Di conseguenza, i monumenti sepolcrali non sono considerati come una classe autonoma, separata; essi formano invece, assieme agli altri resti dell'arte antica, un ciclo figurativo al quale il mondo degli dei e dei miti ellenici attinge le proprie illustrazioni plastiche e grafiche. Nascono così Gallerie omeriche, Orestiadi, Achilleidi, Odissee figurate, e una quantità di altri cicli figurativi relativi agli dei ed eroi più importanti. L'idea funeraria non trova attenzione. Non è nell'orizzonte della dottrina classica degli dei. Ogni relazione ideale che oltrepassi il contenuto immediato della rappresentazione supera i confini della comprensione mitologica comune e va rifiutata come una violazione di più sobrie regole interpretative. Meno che mai può essere tollerata una intromissione di dottrine mistiche sul rapporto tra la vita terrena e quella ultraterrena, tra il corpo e l'anima. Chi la tentasse, disconoscerebbe i superiori pregi del mondo delle divinità classiche, la loro trasparente chiarezza, i netti contorni di

tutte le diverse figure, le schietta umanità dei rapporti. Secondo l'unità di misura dell'ideale religioso omerico, ogni misticismo è un turbamento dello spirito ellenico, che solo sotto l'influsso di impressionanti calamità o sotto il peso della vecchiaia poté decadere a tale degenerazione. La paccottiglia misterica appartiene alle infermità dei periodi tardi. L'epoca delle grandi creazioni nell'arte e nella poesia non tollera queste passeggiate dello spirito umano nei giardini incantati dell'al di là. Nessun pittore o scultore eminente fu mai al servizio dello zelo di una fede mistica. Sotto nomi divini, le loro opere magnificano l'ideale umano, e devono essere valutate per il godimento che sempre ci viene offerto dalla bellezza perfetta. Si inoltri pure la speculazione scolastica nei misteri ultraterreni, commenti la relazione del cosmo con la natura umana, e renda pure consapevole l'anima della sua destinazione uranica: il sereno spirito del popolo si allietta dei godimenti della vita presente, incurante di ciò che può accadere nell'ultimo istante. Ai suoi dei il Greco chiede la prosperità sulla terra, e anche i culti cereali nel loro sviluppo eleusino non sono che una supplica per la benedizione del granaio e del talamo coniugale. I riferimenti psichici appaiono solo negli scritti dei pitagorici e dei platonici dei secoli postcristiani, e non possono perciò essere ipotizzati prima neppure nella religione e nei suoi monumenti. Il sorprendente cumulo di terrecotte nei sepolcri si spiega con motivi che non richiedono mai l'abbandono della cerchia ideale ellenica. La maggior parte, per il tipo di oggetto, la tecnica e altre particolarità può essere classificata tra i giocattoli. Altre terrecotte, come il *phallus*, lo *kteis* e numerose figure animali, servono contro i malefici. Alcune sono doni votivi o sacrifici sostitutivi, o comunque segni funerari suggeriti dall'uso, per i quali gli scrittori classici forniscono sufficienti testimonianze. I vasi dipinti si sottraggono a qualsiasi interpretazione mistica o simbolica tanto più in quanto la loro destinazione non offrisse in nessun modo pretesti per un simile slancio ideale. È pur vero che tale categoria di oggetti proviene dai sepolcri, né si può contestare che alcune raffigurazioni si ripetano su monumenti funerari, come le pitture parietali, i sarcofagi, le urne cinerarie e perfino sulle lucerne, e che vasi del tutto corrispondenti siano raffigurati su dipinti vascolari come ornamento di monumenti funebri, e ancora che i pochi resoconti scritti che possediamo ricordino gli utensili di coccio solo in connessione con i sepolcri. Ma tutti questi dati di fatto svaniscono di fronte alla testimonianza fornita dalle raffigurazioni stesse. Soltanto di rado, infatti, incontriamo scene luttuose o cadaveri, e sono estremamente rari i vasi figurati che contengano anche le

ceneri. La maggior parte presenta gli avvenimenti lieti della vita quotidiana. Per lo più i vasi dipinti non sono quindi monumenti funerari, ma doni occasionali, offerti per qualche celebrazione, custoditi per tutta la vita con estrema cura, come è dimostrato dal loro mirabile stato di conservazione, e però affidati non all'erede ma al sepolcro, assieme al cadavere, in segno di onore. Collegandosi alle note predilezioni degli Elleni, un numero sconfinato di vasi tra i più belli celebra imprese agonistiche e di palestra. L'intero ciclo delle tradizioni eroiche, i miti più celebrati dell'epoca eroica e in particolare l'avventura di Troia possono essere ricondotti a questa stessa occasione popolare. Lo spirito di emulazione della gioventù non poteva essere ricompensato e infiammato in modo migliore. Lo sforzo di innalzare la fama delle feste mediante una comune protezione divina conduce a quelle insolite unioni di tutti i Promachi che ci sorprendono nei più antichi fra i vasi arcaici. Nessuno degli Olimpici si oppone a un'interpretazione agonistica. Ma se nessuna cerchia religiosa è diffusa più ampiamente di quella bacchica, anche questo deriverebbe dal fatto che nessuna vanta una maggiore varietà e magnificenza di giochi celebrativi. Non c'è sorta di lotta o di ginnastica che sia stata tralasciata sui vasi di origine bacchica. Nike, una figura diffusissima sotto varie forme, indica solo la felicità della vittoria, senza riferimenti religiosi. Accanto a queste celebrazioni agonistiche, un'altra occasione di gioia per il popolo sono senza dubbio i casi d'amore. Il *gamos* degli dei nelle sue molte forme, le scene erotiche, tutte le immagini afroditiche di carattere più serio o più frivolo ci indicano vasi nuziali, donati da amici per festeggiare il matrimonio, le sue gioie e le sue conseguenze. Le nozze di Peleo e di Teti, Poseidone e Amimone o Etra, Eracle e Atena o Ebe, Dioniso e Core-Arianna magnificano la nostalgia dell'amore, che il furore di Borea, il ratto di Ade, quello di Europa, l'episodio dei Dioscuri e delle Leucippidi illustrano da sempre nuovi punti di vista. La felicità domestica della paternità viene raffigurata nella gioia di Eracle per il pargoletto di Deianira, e nella figura ammantata alla quale Eros offre il delfino, la bacchetta e il cerchio viene riconosciuto un giovinetto che, appena uscito dal bagno, alla vista dei doni che gli vengono recati si ricorda dell'amata lontana.<sup>2</sup> All'apparizione di Iacco e alle numerose immagini della cerchia tesmoforica si collega la speranza o l'accoglimento della benedizione della maternità. L'ira di Menelao, disarmata alla vista di Elena, può suggerire la nobile indulgenza di uno sposo, e il delitto e la pena di Clitennestra possono consigliare la fedeltà. I più importanti simboli bacchici, il delfino, il melograno, la sfera, sono



pegni dell'amore terreno, le *cistae* con il loro contenuto di ornamenti sono scatole per la toeletta; e tutte le immagini che mostrano le operazioni segrete della stanza delle donne sono ricordi di una bellezza da lungo tempo sfiorita. Veniamo iniziati ben a fondo nelle particolarità della vita antica. Non solo il talento lirico di Saffo, ma anche la diligente padrona di casa ottiene il proprio riconoscimento. Ci viene incontro tutta la vita delle fanciulle, dall'idroforia alla sosta alla fonte, alla filatura della lana, al lavaggio e all'asciugatura della biancheria, ai passatempi con la palla e l'altalena, e ancora al canto e al suono della cetra, o al trastullo con gli animali domestici favoriti. Dove troviamo solo poche notizie negli autori, le immagini vascolari ci insegnano ogni cosa con incomparabile evidenza, e questo è il loro principale valore. Nate dalle occasioni della vita quotidiana, ci insegnano soprattutto cose che la riguardano. Anche per i casi più enigmatici si può trovare un motivo qualsiasi. Il dipinto canosino può essere inteso come il premio scolastico per un fanciullo versato nell'astronomia, il sillabario come un ricordo delle prime lezioni, il rotolo nella mano di tante figure funerarie come un contratto matrimoniale o come segno di un talento caro alle Muse. Nella maggior parte dei casi, la destinazione del vaso non influisce sulla scelta e l'esecuzione della decorazione figurativa. Sarebbe un totale stravolgimento voler vedere, oltre che con gli occhi, anche con lo spirito: Apollo è Apollo, Bacco è Bacco, la tigre una tigre, un banchetto null'altro che un banchetto, la semina, la mietitura e la cottura del pane sono la consueta vita del contadino, le donne a cavallo dei cigni sono un'immagine di genere molto gradita e spesso ripetuta. La perfezione artistica determina il valore oggi come allora, il capriccio dell'artista guida la scelta di stile, arcaizzante o più libero, l'inclinazione personale l'alternarsi di oggetti religiosi con finzioni poetiche, di scene eroiche con quadretti di genere, di composizioni per feste con scherzi leggeri, con satira e parodia. Un nesso ideale c'è tanto poco come tra i quadri di un'esposizione d'arte. Ovunque domina il più puro spirito ellenico, nell'inesauribilità del suo talento poetico e artistico. Noi ammiriamo la genialità della forma, ma non dell'idea, un gioco dell'immaginazione ma non una fede, non un al di là, non un oscuro presagio. Così, al misticismo non resta che una minima parte dei vasi rimastici. Una classe di vasi per lo più di epoca tarda e di scarso valore artistico viene separata dal resto sotto la denominazione di «vasi misterici». Ma anch'essi mostrano solo l'esteriorità di usi iniziatici, un cerimoniale singolare e quasi sempre incomprensibile nel quale si esprime nel modo più

sgradevole la stortura degli orfici e degli orfeotelesti compiaciuti della propria testarda opposizione alla religione ellenica. Un gusto neoclassico molto più sicuro mostrano i rilievi dei sarcofagi romani e di alcune urne cinerarie e are funerarie. Neppure qui i miti degli dei e degli eroi sono messi al servizio di un sistema di fede a essi estraneo. A tanto minor ragione si può parlare di un rinnovamento del loro significato originario in un'epoca così tarda. Essi mostrano piuttosto il gioioso abbandono alle grandi opere poetiche e plastiche della Grecia classica da parte di una stirpe chiamata piuttosto all'imitazione che a un'attività creatrice. In essi, come nei vasi, possiamo spesso riconoscere il riflesso delle splendide immagini che abbiamo ammirato nei templi dell'Ellade. Il loro valore principale è quindi per la storia dell'arte, e l'idea della tomba è di importanza così subordinata che solo talvolta, in casi di particolare evidenza, viene riconosciuta.

Se chiedessimo ai rappresentanti di questo tipo di archeologia quale sia il compito dei loro studi, la risposta potrebbe essere questa: grazie a un incessante aumento dei nostri apparati archeologici, cerchiamo di giungere a una compiuta mitologia artistica e di vivificare e completare la tradizione scritta mediante l'illustrazione delle opere figurative. La cerchia ideale della dottrina classica sugli dei e gli eroi è l'elemento determinante. In base a essa noi spieghiamo, inventariamo e cataloghiamo, approviamo e rifiutiamo. Essa è l'unità di misura della nostra precauzione critica. Noi non vogliamo una teologia, tanto meno la penombra mistico-simbolica di una dottrina dell'immortalità psichica. Una tale imbecillità sublime misconosce il pensiero classico, fresco e chiaro anche accanto alla tomba di persone care, ci priva di tutti i risultati certi e minaccia il volto di una scienza che è chiamata a operare più per mezzo della afferrabilità dei propri oggetti che dell'apertura di idee speculative. Nei confronti dell'orfismo manteniamo un atteggiamento di estrema riserva. Un deciso rifiuto della sua influenza sui monumenti funerari sarebbe altrettanto pericoloso quanto per noi sarebbe sgradito e dannoso un suo franco riconoscimento. Preferiremmo evitare ulteriori domande. Noi rinunciamo alle considerazioni generali e sacrifichiamo i nessi spirituali alle più pressanti esigenze dell'immediato bisogno archeologico. Che sarà alla fine di tutta la nostra fatica, ci importa poco. Quante cose si possono notare su ogni singolo monumento, quanto acume, quale dottrina vi si può dispiegare! A che scopo quindi chiedere ancora dell'idea della tomba, del contenuto ideale delle immagini e del loro nesso con una dottrina di fede che nessun classico ritiene degna della minima attenzione? Seguiamo piuttosto

gli impulsi che ogni nuova scoperta ci porta. Oggi commentiamo una questione di tecnica, domani una curiosità paleografica, e poi un nome di artista, oppure attributi, attitudini, vesti, armamenti singolari, e simili specialità; questo materiale grezzo servirà di più ai futuri ricercatori che tutta quanta la paccottiglia misterica e la presunta sapienza di scuole filosofiche depravate.

A questa professione di fede la nostra ricerca oppone i seguenti principii:

1. Il punto di vista della mitologia volgare non è quello dei monumenti funerari. Qui si manifesta ovunque una cerchia ideale di origine diversa, di contenuto diverso e di direzione completamente opposta. È la fede orfica, dalla quale la massa dei monumenti funerari ha origine e dalla quale soltanto perciò può essere compresa.

2. Il motivo di questa preferenza sta nella dottrina dell'immortalità con la quale l'orfismo porta a compimento la propria considerazione del mondo e della natura.

3. Il misticismo orfico è antico quanto la civiltà greca, perciò non è estraneo ai sepolcri in nessuna epoca. La limitazione del suo influsso a tardi secoli posteriori a Cristo è contraddetta non solo dal vaso di Canosa, ma dai vasi dello stile arcaico nella loro generalità.

4. Tra gli scritti degli antichi le fonti non sono tanto i classici e i mitologi quanto i neopitagorici e i neoplatonici, e anche i Padri della Chiesa. I primi, in quanto come Pitagora e Platone lavorano per l'essenza dell'antica fede contro la superficiale considerazione omerica; questi, perché nella loro lotta contro l'antica religione naturale per la prima volta divulgano le dottrine e gli usi segreti dei culti misterici. La comune antipatia per entrambi i generi di scrittori nasce da presupposti radicalmente falsi. Non meno utile è la considerazione dei sistemi orientali, poiché l'orfismo, anche il più tardo, è più affine nel dogma e nel simbolo alle dottrine originarie dell'umanità che alla più recente visione ellenica degli dei.

5. Se separiamo fondamentalmente la dottrina orfica dalla mitologia volgare e stabiliamo il principio per cui il punto di vista spirituale di quest'ultima decurta la comprensione della prima, con questo non è detto che il mondo dei miti e degli dei degli Elleni resti lontano dall'orfismo e dai suoi monumenti. Anzi, le nuove figure generate dal misticismo sono di secondaria importanza, mentre l'elemento comune ai due sistemi prevale. Ma il significato orfico è diverso da quello volgare. Il misticismo dona a tutte le figure dell'Olimpo greco un riferimento mistico, le trasforma in

esseri mistici e le impiega al servizio della propria dottrina dell'immortalità. La stessa cosa vale per i miti. È certo il principio per cui la maggior parte di essi, oltre al senso che aveva sulla bocca del popolo, ne racchiudeva in sé anche uno mistico, e solo grazie a quest'ultimo trovò accoglienza nei sepolcri.

6. Pertanto, non dobbiamo mai limitare la nostra spiegazione alla semplice determinazione dell'oggetto rappresentato. Un lavoro del genere esegue solo metà del nostro compito, ed è fatica sprecata se non riesce ad accertare l'idea orfica che in quella veste cerca espressione. Questo principio vale anche per tutte le raffigurazioni, le unioni di dèi, i miti, le rappresentazioni naturali del mondo tellurico o uranico. Nulla è fine a se stesso, ogni cosa è geroglifico.

7. L'elaborazione di tutte le immagini offerte dalla natura, dal mito e dai culti volgari a uso del sistema di fede orfico si manifesta, nei monumenti, anche mediante segni esteriori. In un grande numero di rappresentazioni si mescolano simboli che non hanno attinenza con l'oggetto raffigurato ma con il riferimento mistico che esso riceve dall'orfismo. Sui vasi troviamo raffigurazioni mitiche e mistiche collegate per contrasto, e spesso incontriamo un simile parallelismo anche su altri monumenti. L'antichità sa farsi intendere con mezzi poco appariscenti. Spesso le parvero sufficienti attributi, ornamenti, o riempimenti di spazi altrimenti vuoti, talvolta anche soltanto le figure sugli scudi. La distinzione della parte mitica da quella mistica di una rappresentazione è perciò necessaria ovunque si vogliano esaurire i due aspetti di un'illustrazione compiuta.

8. Questo compito ci viene facilitato dallo studio dell'apparizione di Dioniso. Una volta che ci sia familiare la valenza orfica di Dioniso, sapremo anche stimare più esattamente il carattere orfico di tutte le rappresentazioni funerarie compenetratesi di simboli dionisiaci. Non saremo allora lontani dalla conoscenza che riteniamo principale, che cioè tutte le immagini presentate dai sepolcri sono dedicate con un nesso più o meno stretto all'idea di salvezza ultraterrena di una fede che non ha il proprio centro spirituale nello Zeus ellenico, ma nel ridestato Zagreo del più antico orfismo.

9. Il carattere dionisiaco dell'arte vascolare è giustamente valutato solo se è inteso nel senso della valenza orfica del dio. La tecnica vascolare appartiene al Dioniso mistico, al salvatore e alla guida delle anime, al benevolo signore del mondo infero, a colui che conferisce l'immortalità. Se dal contenuto della rappresentazione si deve risalire alla prima consacrazione dei vasi, cosa che di rado può essere fatta con certezza, la destinazione per i

sepolcri di un loro considerevole numero è, in quanto la più ovvia, fuori di ogni dubbio. Ma anche gli altri avvenimenti della vita celebrati come occasioni per l'offerta di vasi mostrano un riferimento non solo religioso, ma mistico. Il matrimonio è una consacrazione, ed è concluso con la partecipazione dei sacerdoti, e per questo è accompagnato da dottrine che, secondo la testimonianza di Plutarco, appartengono alla fede orfica. La lotta è generalmente celebrazione di defunti, collegata al culto dei morti e volta alla rappresentazione di quei fenomeni cosmici sui quali la dottrina psichica fonda il proprio dogma dell'immortalità dell'anima. In questo senso Orazio e Pindaro celebrano la divinità dei vincitori nella lotta, in questo senso tutti gli Enagonii e i Promachi sono divinità mistiche, guide delle anime verso l'immortalità; in questo stesso senso Atena, la più spirituale tra le dee iniziatiche orfiche, viene intesa e raffigurata come la più battagliera protettrice degli eroi della luce. L'orfismo demetrico fa della lotta incessante e sanguinosa la legge dell'iniziazione, la necessaria premessa dell'immortalità futura. Gli iniziati vengono perciò considerati e nominati uno στρατός [esercito], una *militia*, e lo ierofante uno *Mnasistratos*.<sup>3</sup> Tutti gli esercizi agonistici e della palestra sono collegati a questo riferimento mistico e a celebrazioni mistiche. Se pertanto gli innumerevoli vasi che alludono al fidanzamento e alle nozze, all'esercizio fisico e alle vittorie vengono consegnati ai sepolcri, questo non accade per soddisfare un'infantile illusione sulla gioia dei morti di fronte a tali spettacoli, o per offrire un ultimo riconoscimento alla vanità della vita; è piuttosto lo stretto legame con la dottrina dell'immortalità ciò che apre i sepolcri a tutte questi *Athla* [premi delle gare] e *Xenia* [doni ospitali]. Attorno al cadavere, essi annunziano la stessa fede alla quale erano dedicati nella fioritura della vita. È adempiuta la suprema promessa, che la dottrina orfica collega alla consacrazione delle nozze come alla lotta e al premio della lotta. Ogni Nike diviene espressione della vittoria che l'anima riporta sul corpo nella morte. Il καλός [bello] e la καλή [bella] hanno riferimento psichico. La perfezione del corpo è immagine della bellezza spirituale alla quale l'iniziazione solleva. Viene chiamato *heros* [eroe, semidio] ogni uomo purificato e riconquistato per mezzo dell'iniziazione, così come viene invocato come *heros* lo stesso Dioniso, il signore delle anime, colui che invocato dona l'immortalità. L'iniziato ha una vocazione eroica. Tutto ciò che nel mito contrassegna la vita degli eroi è modello del βίος Ὀρφικός [vita orfica], dottrina ed educazione del genere umano, modello di nobile virtù virile, garanzia dell'immortalità dell'anima. In quanto

iniziati orfici, Eracle, Teseo, i Dioscuri, Achille vengono onorati nelle immagini funerarie; in quanto guide di Orfeo, gli Argonauti ricorrono frequentemente; e in quanto tema orfico trovano impiego nei sepolcri le prove alle quali è sottoposto Odisseo, così come il premio finale delle sue sofferenze. Ma anche le immagini che hanno per oggetto le battaglie, le vittorie e i trionfi di Dioniso celebrano la benedizione dell'iniziazione e, come tutti gli altri monumenti della cerchia bacchica, servono alla stessa idea psichica fondamentale. Gli eccessi del seguito di Dioniso, le scene di gioia delle feste dionisiache, i lazzi delle maschere non ricordano gioie passate ma la vocazione psichica del dio al quale tali pratiche culturali sono dedicate. In alcune immagini il vecchio Sileno è rappresentato come il grande pedagogo del genere umano, in vita e oltre. È inammissibile quindi designare come vasi misterici solo quelli in cui vengano rappresentati il cerimoniale iniziatico, gli arredi, l'accoglimento nei diversi gradi, le purificazioni, le espiazioni, i sacrifici e simili cose esteriori. Essi non sono diversi dagli altri per la cerchia religiosa alla quale appartengono, ma solo per il modo in cui mostrano di appartenere all'orfismo.

10. Accanto alle rappresentazioni di miti e di dei, le immagini naturali sono un forma espressiva dell'idea misterica molto ricorrente. L'impianto arcaico del sistema orfico, la sua diversità dalla concezione ellenica, il suo legame al simbolismo orientale e particolarmente egizio non si esprimono in nessun altro luogo con maggiore evidenza. Nella nostra conoscenza della mitologia non c'è lacuna più grave di quella dovuta al disinteresse, causato dal punto di vista ellenico, per questo ciclo di immagini primario, senza la cui esatta comprensione complessiva un gran numero di mirabili immagini vascolari e tutto ciò che la dottrina classica ci presenta come attributo degli dei, ma soprattutto l'intimo impianto di un grandioso naturalismo elementare che abbraccia tutti i regni della creazione, sono destinati a restare un enigma insoluto.

11. In generale, la nostra considerazione del mondo sepolcrale deve essere indirizzata di preferenza a quei fenomeni nei quali è riconoscibile un contrasto con la teologia volgare. La battaglia dell'orfismo contro l'appiattimento ellenico è tra i capitoli più istruttivi dello studio dei sepolcri. L'origine di entrambi i sistemi da una sola radice, il loro progressivo allontanamento e il loro riavvicinamento, le loro concessioni reciproche, lo sconfinamento dell'uno nell'altro, la diversa influenza esercitata dall'uno e dall'altro sulla formazione etica e politica del popolo, e infine la nuova riduzione a unità del politeismo ellenico nel Dioniso mistico può essere osservata e riconosciuta principalmente nei sepolcri. Per

questo, noi arricchiamo la storia dello spirito degli antichi con una delle osservazioni più importanti, forniamo la chiave per la comprensione delle combinazioni di dei di alcuni santuari popolari, e perfino dell'acropoli di Atene, e apriamo la strada a ciò che propriamente dovrebbe essere la storia della religione, cioè storia dello spirito umano nella sua considerazione di dio.

12. L'andamento di queste battaglie spirituali viene rispecchiato dalla successione e dall'alternanza degli stili. L'arcaismo sacrale corrisponde allo stretto legame al dogma della fede, l'imitazione arcaizzante a un ritorno, reale o solo desiderato, a esso. Lo stile più libero nasce dall'idea più libera, che volentieri si abbandona alla trasformazione poetica di idee sacrali depositate nei simboli e nei miti; l'accumulo e l'eccesso di figure soprattutto nei monumenti romani corrisponde al desiderio di accrescere la promessa della fede riunendo tutti i segni mistici della salvezza. Lo stesso tipo di considerazione richiedono i diversi tipi di vasi, in cui è riconoscibile un impiego più o meno rigoroso del simbolismo orfico.

13. Misticismo e simbolismo, come tutto ciò che è creato dallo spirito umano, hanno la loro storia. Mentre però in altri campi si nota un progresso dall'imperfetto al compiuto, nella religione l'inizio è sempre più puro. Il passare del tempo reca con sé decadenza, offuscamento e infine la scomparsa del primo entusiasmo. La fede dell'orfismo in una rivelazione originaria, nella successiva caduta, nella necessità di ottenere un nuovo riconoscimento, non poggia su un errore, né tantomeno su un calcolato inganno. Compito della ricerca religiosa è scoprire la più antica forma di fede, presentare i gradi della caduta, rendere intellegibile il rapporto tra le inferiori visioni materiali e le prime idee, più elevate, e preparare così una storia del pensiero antico dal suo inizio alla fine nel campo delle questioni supreme. Se questo punto di vista venisse riconosciuto, la classificazione esteriore dei monumenti verrebbe sostituita da un principio ideale. Saremmo allora in grado di indicare la collocazione di ogni singolo monumento rispetto alla fede orfica e di determinare la successione dei periodi spirituali, di sviluppare geneticamente il significato dei simboli dal loro senso primo fino al loro ultimo impiego, e di determinare così la parte che nel graduale appiattimento delle antiche e profonde dottrine deve essere attribuita alle idee della religione volgare, ai poeti, ai punti di vista artistici e alle correnti generali delle diverse epoche.

14. Il valore dei monumenti funerari per l'arricchimento di quasi tutti i campi della ricerca antiquaria non deve essere né

scarsamente considerato né tantomeno disprezzato. Il profitto che essi offrono alla storia dell'arte, alla conoscenza della vita privata, alla spiegazione degli scrittori, alla paleografia, alla storia della zoologia e della botanica, dell'industria, del commercio e di cento altre cose ancora è troppo importante perché non debbano pretendere un riconoscimento completo. E però tutto questo non è che un vantaggio subordinato, casuale. Ciò che è più degno di ricerca sta interamente nel campo dello spirito, e consiste in queste domande: che cosa pensò l'umanità precristiana di fronte al sepolcro dei suoi cari? Che rappresentazione si fece di ciò che accade nell'ultimo attimo dell'esistenza? Su quale considerazione del mondo poggia la sua fede nell'immortalità? In quale forma viene pensata tale durata? La condizione della vita futura ha occupato solo pochi spiriti filosofici? C'è un solo *Fedone*? Poté l'umanità fare a meno dell'inestimabile convinzione di una durata ultraterrena e abituarsi all'audace motto di Plinio per cui una tale ipotesi scaturirebbe soltanto dalla nostra presunzione?<sup>4</sup> Non è che una vana illusione, quando gli antichi testimoniano che solo i misteri sono in grado di vincere la paura della morte, che essi soli, mediante l'epoptia del più alto grado iniziatico, provocano il senso di una beatitudine non solo sentita idealmente ma sperimentata realmente nella vita? In quale modo l'antica fede elevò la propria considerazione della natura al di sopra del fenomeno sensibile? In quale modo si industriò a collegare le sfere inferiori alle superiori, l'uomo al cosmo, l'elemento fisico e psichico all'etica e alla morale, ogni fenomeno all'elemento divino, e a riversare così sul caduco e l'eterno, sul terreno e l'ultraterreno la quieta pace di un'unità che concilia ogni cosa?

Di tale natura sono i problemi ai quali lo studio dei sepolcri conduce; in esso cerchiamo lumi su tali questioni. Ogni meta più modesta rimarrebbe inadeguata rispetto alle domande che la gravità del mondo sepolcrale pone al ricercatore. È senza dubbio molto difficile la soluzione: infatti non richiede solo l'esame scrupolosissimo di infinite particolarità, ma, oltre questo primo stadio del lavoro, la prova del nesso ideale, che può essere tentata solo in generale, e che può essere prodotta meno dall'acutezza analitica che dalla profondità dei collegamenti. Ma allo sforzo corrisponde il guadagno. Solo così infatti giungeremo a un vero sapere, a un'idea compiuta, perché può intessersi interamente nella nostra anima solo ciò che ci si presenta come un sistema ideale, intimamente collegato. Il monumento canosino indica la strada per questa più profonda conoscenza. Il tempo insegnerà se sapremo



utilizzare la sua rivelazione.

1

Cfr. Goethe, *Faust*, parte II, vv. 8219 segg. («Notte classica di Valpurga; baie rocciose», tr. nostra). Cfr., in italiano, l'ampio e documentatissimo commento di Guido Manacorda alla propria traduzione del *Faust*, Milano, Mondadori, 1932 e varie edizioni successive; in tedesco, Heinrich Düntzer, *Goethes Faust*, 6<sup>a</sup> ed. ampliata, Leipzig, 1899.

2

Cfr. il saggio *Ninfe e cabiri* in Ettore Romagnoli, *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1911.

3

Nietzsche, *La nascita della tragedia*, par. 3.

4

«... onde potersi/ far uno, un solo reggitor del mondo»: citiamo la bellissima traduzione di Andrea Maffei, condotta però sulla seconda redazione degli *Dei delle Grecia*, meno nettamente anticristiana della prima, del 1788. Il Maffei fu discepolo del Monti, il quale nel suo *Sermone sulla mitologia* ebbe certamente presente, oltre all'*Apologie de la Fable* di Voltaire, i versi di Schiller (ad es., sempre nella versione di Maffei: «Ombrava allor soavemente il vero/ del suo magico vel la poesia; / scorrea la vita pel creato intero...»); e come non ricordare ancora il Leopardi di *Alla primavera, o delle favole antiche?*).

5

Si veda la sua lettera *Sul romanticismo*, al marchese Cesare d'Azeglio, del 1823: «Ora cos'è la mitologia conservata nella poesia, se non questa idolatria?... l'effetto generale della mitologia non può essere, che di trasportarci alle idee di que' tempi in cui il Maestro non era venuto... di mantenere i simboli, l'espressioni, le formule dei sentimenti ch'Egli ha inteso distruggere... non si può dire che il linguaggio mitologico sia indifferente alle idee... sia dunque benedetta la guerra che gli si è fatta, e che gli si fa» (Manzoni, *Tutte le opere*, vol. 2°, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 1715-6).

6

*Faust*, parte II (Notte classica di Valpurga, Peneio superiore), vv. 7843-44: «Denn wo Gespenster Platz genommen,/ ist auch der Philosoph willkommen» (la trad. it. nel testo è nostra). In particolare Goethe prese di mira l'idealismo fichtiano: cfr. la quartina dell'idealista nel Sogno della notte di Valpurga e tutta la scena del Baccalaureus, cui Mefistofele raccomanda «di non

tornarmi a casa/ proselite di già dell'Assoluto» (parte II, atto II, «angusta stanza gotica con la volta a sesto acuto»; la trad. è di Vincenzo Errante). Quanto alla nota ammirazione di Goethe per Kant, si legga però il suo *Winckelmann* (tr. it. di Anselmo Turazza in Goethe, *Opere*, vol. 4°, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 1072-3): «Ogniqualevolta un dotto si è provato a respingere, contrastare e dispregiare il grande movimento filosofico iniziato da Kant, sempre ne è uscito male, con la sola eccezione degli archeologi, ai quali la peculiarità del loro studio sembra conferire uno speciale privilegio su tutti gli altri uomini... in quanto essi si occupano di quel che di meglio il mondo ha prodotto, e considerano il mediocre ed il brutto solo in rapporto a quella eccellenza...».

7

Fu stampato in soli cinquanta esemplari per le difficoltà nell'ottenere le riproduzioni a colori del vaso policromo che forma il primo oggetto della trattazione.

8

Già negli anni della malattia, Nietzsche ricordava ancora la signora Bachofen, di trent'anni più giovane del marito, «molto graziosa, e che suonava meravigliosamente il pianoforte». Cfr. Carl Albrecht Bernoulli, *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche*, 1908, vol. 2°, p. 331. Certamente Nietzsche conobbe almeno tre opere di Bachofen: *Il simbolismo funerario degli antichi*, *Il matriarcato* e *Il popolo licio*. Per la prima, cfr. Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol*, Basel, 1924, p. 64; per le altre, Nietzsche, *Werke*, ed. Colli-Montinari, Abt. 2, Bd. 3, *Vorlesungsaufzeichnungen*, Berlin-New York, de Gruyter, 1993, p. 429.

9

Bachofen aveva insegnato diritto romano all'Università di Basilea dal 1841 al 1844, poi, anche in seguito ad alcune polemiche cittadine, aveva abbandonato per sempre l'insegnamento.

10

Nietzsche cita approssimativamente le parole di Sileno dalla *Consolatio ad Apollonium* di Plutarco (tr. it. di Marcello Adriani il giovane in Plutarco, *Opuscoli morali*, vol. 1°, Firenze, Piatti, 1819, pp. 171 segg.), che riporta un passo dell'*Eudemo* perduto di Aristotele (fr. 44 Rose). Cfr. anche Cicerone, *Tusculanae*, I, 48. Per i giardini di rose del re Mida cfr. Erodoto, *Storie*, VIII, 138, 2-3.

11

È comunque curioso a questo proposito l'augurio che il 18 dicembre 1876 Bachofen inviò a Nietzsche, tramite il comune

amico Overbeck, di «mantenersi lontano da tutto ciò che è inattuale»: cfr. Nietzsche, *Briefwechsel mit Franz Overbeck*, a cura di Richard Oehler e Carl Albrecht Bernoulli, Leipzig, Insel, 1916, p. 53.

## 12

Nietzsche, quando Wilamowitz attaccò la *Nascita della tragedia*, parlò di «berlinesi bevitori di acqua minerale» in una lettera a Rohde del 18 giugno 1872, e contro la scuola berlinese di Mommsen (futuro suocero di Wilamowitz) polemizzò a lungo anche Bachofen: cfr. la prefazione a Bachofen, *Paesaggi dell'Italia centrale*, a cura di Umberto Colla, Torino, Fògola, 1991, e i testi riuniti in Nietzsche-Rohde-Wilamowitz-Wagner, *La polemica sull'arte tragica*, a cura di Franco Serpa, Firenze, Sansoni, 1972.

## 13

Cfr. l'introduzione di Alfred Baeumler all'antologia bachofeniana *Der Mythos von Orient und Occident*, apparsa a Monaco a cura di Manfred Schroeter nel 1926, pp. CCVI-CCVII. Lo scritto di Baeumler venne ristampato con il titolo *Das mythische Weltalter*, München, Beck, 1965 (ove il passo citato è a p. 364); in tale volume si trova anche una sua appendice su *Bachofen und die Religionsgeschichte*. Di Baeumler cfr. anche il saggio *Bachofen und Nietzsche*, compreso nei suoi *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlin, 1937 e tradotto in italiano con il titolo *Nietzsche e Bachofen*, a cura di Ingrid Stockner, Padova, edizioni Lupa capitolina, 1985.

## 14

Goethe, *Faust*, parte II, vv. 8075 segg. («Notte classica di Valpurga; baie rocciose»); qui nella splendida versione di Vincenzo Errante (Firenze, Sansoni, 1941-42, e numerose edizioni successive).

## 15

Goethe, *Faust*, parte II, v. 7426 («Notte classica di Valpurga; Peneio inferiore»), e Goethe, *Colloqui con Eckermann* (varie traduzioni italiane), 17 marzo 1830.

## 16

Traduciamo così *Mysterienkram*, termine usato da Johann Heinrich Voss nella sua *Antisymbolik*, 2 voll., Stuttgart, 1824-26, diretta sia contro gli svarioni filologici della *Symbolik* di Creuzer sia, soprattutto, contro la sua ideologia illiberale.

## 17

Divenute improvvisamente più importanti degli Argonauti: cfr. Goethe, *Faust*, parte II, vv. 8212 segg.

## 18

Cfr. ad es. il passo di Creuzer in Alfred Baeumler, Friedrich Creuzer, Johann Jakob Bachofen, *Dal simbolo al mito*, antologia a cura di Giampiero Moretti, 2 voll., Milano, Spirali, 1983, vol. 2°, pp. 116-117.

## 19

Nella *Repubblica*; contro di essa le belle pagine di Alfred de Vigny in *Stello*, tr. it. di Felice Filippini, Milano, Rizzoli, 1950 (cap. 38, *Il cielo di Omero*).

## 20

Anche Erwin Rohde, l'autore di *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* (tr. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Bari, Laterza, 1914-16 e varie edizioni successive) e amico di Nietzsche, pur apprezzando lo sforzo creuzeriano di intendere la religione antica secondo il suo contenuto spirituale riconobbe l'insostenibilità delle sue tesi. Cfr. Rohde, *Kleine Schriften*, vol. 2°, Tuebingen-Leipzig, 1901, p. 315. Sulle dispute attorno a Creuzer è utilissima l'antologia *Der Kampf um Creuzers Symbolik*, a cura di Ernst Howald, Tuebingen, 1926.

## 21

Cfr. le espressioni di Goethe nei suoi *Colloqui con Eckermann*, 17 febbraio 1831, e Schelling, *Le divinità di Samotraccia*, a cura di Tiziana Villani e Pierre Dalla Vigna, Milano, Mimesis, 1990. Voss aveva accusato espressamente Creuzer di volere la teocrazia nella sua *Antisymbolik*, op. cit. (ad es., vol. 1°, pp. 111-113).

## 22

Cfr. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di Mario Pezzella, Napoli, Guida, 1989, p. 521. Il simbolo nasce con significati puramente fisico-materiali, che solo in un secondo momento vengono rimodellati in significati etici, immateriali, astratti. Cfr. op. cit., p. 512. Un'analoga tesi sostenne Ouvaroff, presidente dell'Accademia Imperiale delle Scienze di San Pietroburgo, contro Hermann e Creuzer, che «pongono all'origine del mito il senso allegorico, che io collocherei alla fine». Cfr. il suo *Examen critique de la fable d'Hercule commentée par Dupuis*, 1818, in Ouvaroff, *Etudes de philologie et critique*, Saint Pétersbourg, 1843, p. 296.

## 23

Cfr. Bachofen, *Il matriarcato*, a cura di Furio Jesi e Giulio Schiavoni, vol. 1°, Torino, Einaudi, 1988, pp. 99-100.

## 24

Cfr. op. cit., p. 34.

25

Cfr. op. cit., p. 7, dove però la differenza tra il *Prinzipat* della maternità e il dominio (*Herrschaft*) della paternità scompare, essendo entrambi i termini resi in italiano con «sovranità». La presenza della concezione romantica della polarità universale negli scritti di Bachofen fu sottolineata particolarmente da Ludwig Klages e Carl Albrecht Bernoulli. Cfr. i «Giudizi su Bachofen» in questo volume.

26

L'impresa si era fermata alle prime due sezioni del primo volume, apparse insieme nel 1851 a Basilea. Cfr. la traduzione italiana del solo primo capitolo: Bachofen, *Paesaggi dell'Italia centrale*, cit.; nella prefazione si possono trovare notizie su Gerlach.

27

La prima traduzione italiana dell'importantissima prefazione alla *Leggenda di Tanaquilla* è in Bachofen, *Le madri e la virilità olimpica*, antologia a cura di Julius Evola, Milano, Bocca, 1949. Come già il filosofo nazionalsocialista Baeumler, anche Evola fu attratto dalla concezione dualistica che vi era esposta. «La storia dell'umanità», scriveva Baeumler a conclusione della sua introduzione al *Mythus von Orient und Occident* citata, «non scorre liscia e chiara come nei vaneggiamenti della considerazione umanistica, poiché la contrapposizione è nella *natura* delle cose. Non c'è una vittoria definitiva. Ci sono bensì forze vittoriose: sempre di nuovo la madre partorisce il figlio, sempre di nuovo il sole emerge dal buio, sempre di nuovo l'Oriente è superato dall'Occidente» (Baeumler, *Das mythische Weltalter*, op. cit., p. 314).

28

Tr. it.: Klages, *Dell'Eros cosmogonico*, a cura di Umberto Colla, Milano, Multhipla, 1980.

29

Particolarmente importanti furono lo studio di Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol*, cit., e l'introduzione di Baeumler già citata; molto più tardi, l'influsso delle teorie di Bachofen si fece sentire anche sulla Scuola di Francoforte. Cfr. *Materialien zu Bachofens "Das Mutterrecht"*, a cura di Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975. Questa ripresa di interesse per Bachofen fu segnalata in Italia da Raffaele Pettazzoni nella recensione allo studio citato di Bernoulli apparsa negli «Studi e materiali di storia delle religioni», 1, 1925, pp. 233-236, e più tardi da Benedetto Croce (nell'articolo *Il Bachofen e la storiografia afilologica*, pubblicato ne «La critica», a. 26, f. 6, nel

1928). Nel 1934 Julius Evola si confrontò a lungo con Bachofen nella sua *Rivolta contro il mondo moderno*.

30

Klages, op. cit., p. 184.

31

Bachofen, *Il matriarcato*, cit., p. 19.

32

Klages, op. cit., p. 185.

33

Ibid. Quel lontanissimo passato era poi addirittura rivissuto, secondo Klages, nel sapere simbolico del suo contemporaneo Alfred Schuler (del quale cfr. le conferenze *Dell'essenza della città eterna*, a cura di Umberto Colla, Napoli, Morra, 1993); cfr. Klages, op. cit., pp. 151-152.

34

Cfr. Giuseppe Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Corbaccio, 1937, p. 136 (= Milano, Adelphi, 1991, p. 113).

35

Nietzsche, *La nascita della tragedia*, 2ª ed. (varie traduzioni italiane), cap. 17.

36

Pur dando, in questo stesso volume, una descrizione travolgente di Dioniso, «l'enigmatico dio del mondo del divenire, in onore del quale si gioca con favole ed enigmi, che non è legato all'ordine e alla gravità sempre uguale, ma allo scherzo, alla protervia, alla pazzia, alla disuguaglianza, sempre ingannando tramite lo scambio dei colori, strettamente affine al dualismo, votato alla morte assieme alla sua creazione...» (paragrafo sulla *Considerazione dionisiaca della natura* a p. 173).

37

Di qui il carattere di eternità della poesia pastorale (simile a quello delle ecloghe piscatorie); di qui, inoltre, in tale genere, la frequente condanna dello stravolgimento, da parte degli umani, delle leggi di natura (l'esempio più illustre è forse nell'*Aminta* del Tasso, in cui al coro dell'età dell'oro seguono le amare parole del Satiro: «Ahi, che le ville/ seguon l'esempio de le gran cittadi!/ E veramente il secol d'oro è questo,/ per che sol vince l'oro e regna l'oro»).

38

Cfr. Carducci, *Su l'Aminta di Torquato Tasso* (vol. 14 dell'edizione nazionale delle opere, Bologna, Zanichelli, 1936, p. 154).

39

Per la critica al pastore idillico cfr. *La nascita della tragedia*, passim; cfr. però anche, con un accenno a Poussin, *Et in Arcadia ego*, nel *Viandante e la sua ombra* (in *Umano, troppo umano*).

40

Cfr. Nietzsche, *Werke*, Berlin-New York, De Gruyter, vol. III, 3 (*Nachgelassene Fragmente* — Herbst 1869 bis Herbst 1872), p. 81: «L'«ellenico» da Winckelmann in poi... l'immagine dell'Ellenismo romano-universale, l'alessandrinismo. Bellezza e superficialità unite in un legame necessario! Teoria scandalosa! Giudea!».

41

In Italia, proprio negli stessi anni in cui usciva la *Nascita della tragedia*, il De Sanctis nelle pagine sull'*Aminta* della sua *Storia della letteratura italiana* (cfr. op. cit., vol. II, Bari, Laterza, 1939, p. 183 e passim) «criticava» il dramma pastorale, da lui ridotto a «grato trattenimento delle corti» e contrapposto quindi alla commedia a soggetto, «pascolo della plebe»; a tali demagogiche falsità il Carducci ribatté invano che il dramma pastorale fu comune nel repertorio dei Comici dell'Arte. Cfr. Carducci, *Su l'Aminta*, cit., p. 225-6.

42

Cfr. *I Sileni di Alcibiade* in Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, tr. it. di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980, pp. 66-67 e passim: «Cristo non fu forse un meraviglioso Sileno?... Guarda un po' l'aspetto esteriore del Sileno; stando ai criteri ordinari di valutazione, non si poteva scendere più in basso, esporsi di più al dispregio...». I «Sileni di Alcibiade» sono quelli del *Simposio* platonico (215 a-b); nella poesia italiana furono ricordati dal Marino (nel primo canto dell'*Adone*, ott. 10: «Ombreggia il ver Parnaso, e non rivela/ gli alti misteri ai semplici profani,/ ma con scorza mentita asconde e cela,/ quasi in rozzo Silen, celesti arcani», e nella *Galeria*, son. 29), e prima ancora dal Tasso (*Gerusalemme liberata*, 18, 30). Cfr. anche l'inizio della *Musica. Diceria seconda* nelle *Dicerie sacre* del Marino: «Et chi non sa che sotto l'invoglio di così fatti velami, ed enimmi solleva molti, anzi tutti i più riposti et maravigliosi secreti nascondere la superstiziosa antichità? Che perciò ritrovate furono le statue de' Sileni, le cui concave viscere erano gravide de' simulacri de gl'Iddii, acciò che i divini arcani si tenessero alla gente vulgare appannati et occulti. Più oso di dire; che sotto queste bende misteriose non solo si celano le fallacie delle bugiarde deità de gli Etnici; ma chiunque con zelo pio et con ingegno catolico prende a spiarle addentro vi può contemplare



eziandio adombrati assaiissimi sacramenti della christiana religione». Così ad es. nel diciannovesimo canto dell'*Adone*, nell'episodio di Pampino trasformato in vite, ispirato a quello di Ampelo nelle *Dionisiache* di Nonno Panopolitano (libri X-XII), è facile, anche senza «zelo pio», scorgere la figura di Cristo («mutasi in vino il sangue...», ott. 107).

#### 43

In quella greca si noti comunque la differenza tra il Sileno narratore di miti di Teopompo, tramandato da Eliano *var.hist.* III, 18 (tr.it. di Claudio Bevegni in Eliano, *Storie varie*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 92-94) e quello del frammento dell'*Eudemo* aristotelico cui si rifanno Bachofen e Nietzsche: cfr. Luigi Alfonsi, *Il mito di Sileno e la VI egloga di Virgilio*, in «Atene e Roma» 10, 1942, 98. Per il Sileno di Aristotele cfr. però soprattutto Ettore Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, Firenze, La nuova Italia, 1936, vol. 1°, pp. 72 e segg. Ma è anche da ricordare che, nelle *Dionisiache* di Nonno Panopolitano, a consolare Bacco per la morte di Ampelo viene lo stesso Amore, in veste di Sileno: e narra il mito delle metamorfosi di Calamo e Carpo (libro XI), anch'esso ripreso dal Marino nel diciannovesimo canto dell'*Adone*.

#### 44

Cfr. Giovanni Pascoli, *Catullo calvos* (in *Carmina*, cur. Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951, pp. 12-13) e *Sileno* (nei *Poemi conviviali*). Lo spunto al Pascoli era stato dato da una notizia riportata da Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 14, secondo la quale dentro a un blocco di marmo che gli operai di Paro stavano tagliando era apparsa l'immagine di un Sileno.

#### 45

Su questo passaggio, che per Bachofen significò un processo di corruzione, cfr. ad es. il suo *Viaggio in Grecia*, tr. it. di Anselmo Baroni, cur. Andreas Cesana, Venezia, Marsilio, 1993, p. 100: «Il simbolo divenne poi mutevole... Artemide-Diana, in Asia figura statica e ricoperta di tutti i segni della fertilità e della pienezza della forza della terra, apparve in Omero in vesti succinte, spezzò le sue catene e vagò inquieta per monti e per valli. Quanto al simbolo, il suo senso, che parla al cuore e all'intuito, fu smembrato e trasformato nei miti. L'Ellade fu la loro patria, Omero il padre... Il progresso della razza umana in faccende religiose appare dunque come un processo di corruzione graduale e progressiva, un peccato originale ininterrotto, o, come è già stato ben detto, un peccato incessante, e il poeta il grande promotore di tale corruzione. Con la bellezza della forma fu perduta la profondità del contenuto, finché

grandi uomini, opponendo ferma resistenza alla decadenza, cercarono di riportare in onore il simbolismo dell'età antica e il suo alto significato. Come loro antesignano, Platone non ha rivali...».

46

L'identificazione di Core con l'anima, propria del neoplatonismo (cfr. la *Teologia* platonica di Proclo, i commentarii a Platone di Damascio e Olimpiodoro e il trattato *Sugli dei e il mondo* di Sallustio — quest'ultimo tradotto a cura di Claudio Mutti, Padova, Edizioni di Ar, 1978), era già stata confutata dal barone di Sainte-Croix (cfr. le sue *Recherches historiques et critiques sur les mystères du paganisme*, seconde édition, revue et corrigée par le Baron Silvestre de Sacy, vol. 1°, Paris 1817, pp. 432-436).

47

*Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1785.

48

Nelle *Memnonidi*, le parole di Aurora ad Achille che le ha ucciso il figlio sono tutte compenstrate della visione cosmica della polarità universale, e tanto più suggestive in quanto Aurora contempla le vicende terrene («... la voce ch'ora squilla come bronzo,/ allor sonava come lidio flauto») dalle lontananze celesti. Ma il tema che maggiormente accomuna Pascoli a Bachofen è la considerazione del prevalere della morte sulla vita, presente in tutta la poesia pascoliana e al centro, con toni apertamente antidannunziani e antinietzscheani («Ora, la vostra sincerità è per me affatto dubbia, quando, dopo tanta luce di scienza, voi vi atteggiate a felici, a egoarchi, a superuomini»), del suo discorso sull'*Era nuova* (Cfr. Pascoli, *Prose*, vol. 1°, Milano, Mondadori, 1971, p. 120).

49

Cfr. Bachofen, *Il simbolismo*, op. cit., p. 403.

50

Cfr. questo stesso volume, alla fine del paragrafo sul *Rapporto tra Dioniso e Apollo* a p. 189: «Il sicuro dominio del principio spirituale nella religione non può essere costruito sullo sviluppo e sulla purificazione di idee fisiche, per quanto queste possano essere tratte dal sommo campo uranico della percezione sensoriale: può esserlo invece a partire dalla loro distruzione e da quella negazione fondamentale che giunse nel mondo per la prima volta dal puro spiritualismo del Cristianesimo...». Similmente, «Sulla distruzione», aveva scritto nel *Mutterrecht*, «non sull'evoluzione e sulla graduale purificazione del materialismo riposa lo spiritualismo del Dio

unitario-paterno» (cfr. *Il matriarcato*, op. cit., vol. 2°, p. 880). E però: «Gli antichi hanno connesso a una religione materiale nel suo fondamento la più severa tensione verso la santificazione etica e morale, invece i moderni non trascurano nulla pur di subordinare di nuovo al materialismo e alla materia impura la loro religione autenticamente spirituale nella sua origine e contenuto» (*Il simbolismo*, op. cit., p. 250).

## 51

Cfr. Bachofen, *Der Baer in der Religionen des Alterthums* («L'orso nelle religioni dell'antichità», Basel, 1863). La tesi per cui la donna è stata la guida sicura del primo incivilimento delle stirpi umane è esposta principalmente nel *Mutterrecht* (tr. it. *Il matriarcato*, op. cit.).

## 52

L'epigramma è citato e commentato da Bachofen nel terzo capitolo di questo stesso volume a p. 158; la traduzione è qui di Pio Magenta (Venezia, Antonelli, 1842). «*Sese iamiamque lacerta deo dat*» («la lucertola sempre più si offre al dio», tr. di Enzo Mandruzzato) anche nel *Fanum Apollinis* di Giovanni Pascoli, dove il giovane dio, pastore degli astri, è interpretato secondo i canoni della «teologia solare» dell'ultimo paganesimo. Cfr. la nota di Marino Barchiesi a p. 650 in Pascoli, *Carmina*, a cura di Manara Vagimigli, Milano, Mondadori, 1951, e il più recente commento di Alfonso Traina in Pascoli, *Poemi cristiani*, tr. di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli BUR, 1984, p. 197.

## 53

La commossa partecipazione di Bachofen va all'eterna vicenda della vita tellurica, non alla vana follia antropocentrica di un'umanità sempre più preda della «rettorica» nel senso di Carlo Michelstaedter. Con toni che ricordano il dialogo leopardiano del folletto e dello gnomo («Sciocco, non pensi che, morti gli uomini, non si stampano più gazzette?») Bachofen contrappone la gravità e l'innocenza della vita animale alla fatua presunzione umana; di qui, tra l'altro, deriva la sua predilezione per il teriomorfismo del simbolismo naturale asiatico. Cfr. il suo *Viaggio in Grecia*, op. cit., p. 85: «L'essenza eternamente uniforme e mai mutevole nel carattere degli animali e delle altre parti della creazione, che contrasta tanto stridentemente con l'instabilità dell'uomo, le rendeva eccellenti come segni simbolici. E proprio la natura fissa, in sé conchiusa, di questi simboli silenziosi, il mistero che emana da essi, il cui significato è più facile indovinare nell'intimo della nostra anima che afferrare con la ragione ed esprimere con le parole, proprio

questo è ciò che colpisce in modo tanto solenne e commovente l'osservatore».

54

«Non son ire là su», aveva dichiarato il Tasso nel coro finale («Ciò che Morte rallenta, Amor, restringi») del quarto atto dell'*Aminta*, negando quindi Dio. Anche per questo motivo - certamente contro le intenzioni dell'autore - l'opera di Bachofen dovette destare l'interesse dei critici della moderna alienazione religiosa e capitalistica, da Engels e Kropotkin ai «cosmici» Klages e Schuler.

55

Che il XV libro delle *Metamorfosi* ovidiane contenesse, «in sostanza, il Verbo di Pitagora» sostenne, contro l'opinione comune degli storici della filosofia, Augusto Rostagni, che a esso dedicò perciò la conclusione (pp. 248-293) del suo studio intitolato appunto *Il Verbo di Pitagora* (Torino, Bocca, 1924), importante anche per i raffronti con la dottrina degli elementi di Empedocle. Come la religione dei pitagorici derivasse dalla loro dottrina cosmologica fu dimostrato con la consueta chiarezza da Louis Rougier (cfr. *Les origines astronomiques de la croyance pythagoricienne en l'immortalité céleste des âmes*, Paris, Geuthner, 1932, e *La religion astrale des pythagoriciens*, Paris, Presses Universitaires, 1959).

56

Bachofen, *Il popolo licio*, tr. it. e cura di Eugenio Giovannetti, Firenze, Sansoni, 1944, p. 14.

57

Omero, *Iliade*, VI, 145 e segg.; qui nella classica traduzione di Vincenzo Monti.<sup>58</sup> Bachofen, *Il popolo licio*, op. cit., pp. 14-15.<sup>59</sup> «Le idee e le condizioni del diciannovesimo secolo sono una pessima unità di misura per l'antichità. Il metro moderno è troppo scarso rispetto alla potenza e alla grandezza di quegli uomini e di quegli eventi. Con un senso di vergogna, non con arroganza la nostra stirpe dovrebbe guardare la forza e l'altezza di sentire del mondo antico e dei suoi popoli...Quei popoli eroici richiedono un giudizio più libero ed elevato, non vogliono diventare l'oggetto di una lettura d'intrattenimento per viaggiatori della ferrovia. È difficile attendersi un'illustrazione degna della storia antica, e in particolare di quella romana, da parte della nostra epoca. Le mancano sia la capacità sia la vocazione. L'erudizione da sola non è sufficiente a una tale opera, e meno che mai quella minuziosa dei nostri giorni, che trasforma ogni cosa in moneta spicciola e come moneta spicciola poi la spacchia» (Bachofen, *Ges. Werke*, Bd. 1, Basel, Schwabe, 1943, pp. 451-2; i passi sono tratti dalla recensione di

Bachofen a un volume del suo maestro Gerlach su *Zaleukos, Charondas, Pythagoras*, Basel, 1858, e la polemica è contro la storiografia à la Mommsen, per cui cfr. la nostra prefazione ai *Paesaggi dell'Italia centrale*, op. cit.). E ancora, nell'*Autobiografia*, in *Diritto e storia*, a cura di Maurizio Ghelardi e Andreas Cesana, Venezia, Marsilio, 1990, p. 28: «Tra le immagini predilette che ho portato dentro con me c'è quella della campagna romana... qui, per usare le parole di Platone, i passi degli immortali hanno lasciato più di una traccia. Ma anziché seguire queste tracce la ricerca dell'uomo ne ha intenzionalmente cancellata più d'una. Hanno tutto dissolto in nebbia e caligine gli Iperborei, perché presuntuosamente convinti che le grandi epoche della storia del mondo antico dovessero essere sempre ricondotte alla durata e alle dimensioni, così esigue, dei loro cervelli. L'età aurea dell'Italia... vale a dire la grande epoca di Roma sotto i sette re, il regno di Alba, la sapienza propriamente italica di Pitagora... era infatti troppo grande per una schiatta di nani. Perciò la si spezzettò, come quelle possenti pietre murarie antiche che altrimenti non si sarebbero potute padroneggiare».

## 60

Cfr. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, op. cit., p. 149. E, nella citata recensione a Gerlach, del 1858: «L'indole spirituale del nostro secolo si riflette fedelmente nella sua concezione dell'età antica. Chi esamini quanto si produce in questo campo incontrerà ovunque quella cosiddetta concezione superiore alla quale negare sembra più critico che credere. Tale fenomeno non è enigmatico come a prima vista sembra. Dubitare è infinitamente più facile che comprendere. Per dubitare non c'è bisogno di approfondimento, né della sottomissione del proprio spirito, né di un serio tentativo di sacrificare le proprie concezioni alla visione e all'indole spirituale delle epoche più antiche. Il dubbio è l'immaturo frutto della sapienza, l'opinare è l'esatto contrario del sapere» (Bachofen, *Ges. Werke*, op. cit., Bd. 1, p. 449). L'opinione di Leopardi sulla «critica» tedesca («Che non provan sistemi e congetture/ e teorie dell'alemannia gente?»), e sulla sua straordinaria fortuna nella romantica Topaia, è nota dai *Paralipomeni della Batracomiomachia* (I, 17, ma passim): «... pur manifesto si conosce in tutto / che di seme tedesco il mondo è frutto».

## 61

Barbara apparve la nuova concezione della grecità a Renato Serra; cfr. *Intorno al modo di leggere i Greci*, nei suoi *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Galli, vol. 2°, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 471-73 e 488: «Piace la Grecia. Ma non per quel che già ebbe di esemplare e

classico; piace anzi in quel che ha di più lontano da quello stampo di perfezione gelata; piace come romantica e barbara, disordinata e colorata; piace soprattutto nella sua realtà autentica, nel suo sapore, come dicono, di cosa vissuta... la Grecia che ci tocca oggi è una Grecia di cose, schietta, autentica, nuda... io fastidisco e rifiuto la Grecia dei lettori moderni». E, nel saggio su «Le lettere» (op. cit., vol. 1°, pp. 272-3): «In questa materialità delle “cose” non ci sono più differenze di tempo o di razza o di genio: un classicismo eclettico comprende l'antichità e la modernità, i Greci del V secolo e i Tedeschi del XIX:... perché ciò che importa non è la lettera, cioè la fisionomia particolare dell'opera, con le sue sfumature, le sue affinità spirituali, la sua espressione diretta e la sua conversazione intima, ma quel che noi chiamiamo lo spirito, cioè il contenuto, la banalità, quel che si può ridurre in formule e aneddoti». A tale barbarie avevano evidentemente contribuito secondo Serra anche le «fantasie di Nietzsche» (ibid.); né si può negare che alcuni passi della sua opera possano parere eccessivi, ad esempio dove, filosofando davvero «col martello», dichiara che Goethe «non comprese i Greci» perché non comprese il fenomeno dionisiaco, spiegabile invece chiaramente, secondo lui, alla consueta maniera dei filosofi, sulla base di un unico principio: «unicamente sulla base di un eccesso di forza» (Nietzsche, *Quel che devo agli antichi*, in *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, tr. it. di Ferruccio Masini in Nietzsche, *Opere*, vol. VI, t. III, Milano, Adelphi, 1970, pp. 158-9). Al vecchio poeta, forse per compensarlo in anticipo, Ouvaroff dedicò comunque nel 1817 il suo bel saggio sulle *Dionisiache* (*Nonnos von Panopolis, der Dichter*, ristampato nel 1843 in Ouvaroff, *Etudes*, op. cit., pp. 163-249). Goethe peraltro non era stato neppure «olimpico», secondo Nietzsche (cfr. Nietzsche, *Opere complete*, vol. IX, *La volontà di potenza*, tr. it. di Angelo Treves, Milano, Monanni, 1927, p. 32: «il preteso olimpismo di G.»). Come è noto, Nietzsche apparve «barbaro» (anzi, «il barbaro enorme»: cfr. *Per la morte di un distruttore*, in *Elettra*) anche a d'Annunzio, che nel *Fuoco* rivendicò all'arte italiana – al lamento di Arianna di Monteverdi – il vero merito di aver continuato la tradizione dionisiaca, contro le pretese dei novatori tedeschi. E però anche Stelio Effrena è un «superuomo», teso solo alla vittoria e al dominio sulla materia, mentre nel mito – e nella pittura parietale pompeiana – Dioniso si accende d'amore alla vista di Arianna che dorme nelle braccia del Sonno, e sempre le dee e gli dei, vinti, s'innamorano dei mortali. Sugli affreschi di Pompei (in particolare su quelli della Villa dei Misteri) e sull'orfismo in generale cfr. il bellissimo volume di Vittorio Macchioro *Zagreus*, Firenze, Vallecchi, 1930.

«Solo la materia è la mia maestra», aveva dichiarato Bachofen nella sua *Autobiografia* (in *Diritto e storia*, op. cit., p. 40). Cfr. il commento di Alfred Baeumler nei «Giudizi su Bachofen», in questo volume.

Cfr. Bachofen, *Paesaggi dell'Italia centrale*, op. cit., p. 76: «Se nell'investigazione più profonda di tutti i misteri della natura è stata indubbiamente superata dall'età moderna, nell'osservazione e rappresentazione del lato esterno di ogni cosa creata l'epoca precristiana conformemente alla direzione oggettiva del proprio spirito, ha impiegato una cura che non è mai stata raggiunta». Secondo Bachofen, infatti, il mondo cristiano «non nasce dall'evoluzione di quello antico e del suo pensiero materiale, ma piuttosto dalla loro distruzione» (cfr. Bachofen, *Diritto e storia*, op. cit., p. 149 = *Ges. Werke*, Bd. 6, p. 434).

«In modo affatto materiale, la ginecocrazia dedicò le sue cure e le sue energie al miglioramento dell'esistenza fisica... Nessun'epoca, quanto quella della madre, ha attribuito tanto valore alla forma esteriore del corpo e alla sua invulnerabilità. » E ancora: «Il diritto materno appartiene alla materia e ad uno stadio religioso che conosce solo la vita del corpo» (cfr. Bachofen, *Il matriarcato*, op. cit., vol. 1°, pp. 27-28 e 67).

«Scrivendo di cose antiche, l'animo mi si fa più antico.» «Questo», commentava Bachofen, «è il contrassegno e la ricompensa del vero storico» (cfr. Bachofen, *Ges. Werke*, vol. 1°, Basel, Schwabe, 1943, p. 451). Il passo di Livio (43,13,2) è leggermente diverso: «*ceterum et mihi vetustas res scribenti nescio quo pacto antiquus fit animus*» (del resto non so come ma, quando scrivo di cose antiche, l'animo mi si fa antico).

1

A.L. Millin, *Description des tombeaux de Canosa découverts en 1813*, Paris 1816 [N.G.W.].

2

Ed. Gerhard, «Archäologische Zeitung», 15, 1857, pp. 55 segg. [N.G.W.]. [Il periodico «Archäologische Zeitung», fondato nel 1843 e diretto per i primi venticinque anni da Eduard Gerhard, dal 1849 al 1867 mutò il titolo in: «Denkmäler. Forschungen und Berichte als Fortsetzung der Archäologischen Zeitung», N.d.C.].

3

E. Prosper Biardot, *Explication du symbolisme des terres cuites grecques de destination funéraire*, Paris 1864 [N.G.W.].

4

Basel 1859 [N.G.W.]. [Tr. it.: Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cur. Mario Pezzella, Napoli 1989].

5

*CIL* 9, 390 [N.G.W.].



1

Tav. 1.

2

in *Solem* 31, 14 [N.G.W.]. [Tr. it. in *Inni omerici*, cur. Filippo Cassola, Milano 1975, pp. 443-445].

3

Macrobi. *Sat.* 3, 8, 4 [N.G. W.]. [Tr. it. Macrobio, *I Saturnali*, cur. Nino Marinone, Torino 1977, p. 399].

4

P. 81 d [N.G.W.].

5

Proclus in *Tim.* p. 330 a [N.G.W.]. [Riteniamo utile segnalare la tr. franc. di A. J. Festugière: Proclus, *Commentaire sur le Timée*, 5 voll., Paris 1966-68, Nd.C.].

6

*volucres animae* [anime volatili] Ovid. *Met.* 15, 457 [N.G.W.]. [Nella traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara: «Né solamente il corpo si trasforma; / Ma l'alma essendo volativa e leve, / Da noi partendo un altro corpo informa / E qualità da quel corpo riceve...»].

7

*de plac philos.* 2, 13 p. 888 [N.G.W.].

8

*de facie in orbe lunae* p. 933 [N.G.W.]. [Tr. it.: Plutarco, *Il volto della luna*, tr. di Luigi Lehnus, Milano 1991, pp. 83 segg.].

9

G. A. Guattani, *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di: Roma per l'anno 1786, luglio*.

10

G. Rawlinson, *The five great monarchies of the ancient eastern world*, London 1862-1867, vol. 3°, pp. 382-384.

11

Philolaus, in *Vors.* D.K. I, 403, n. 44 A 16 [N.G.W.]. [Tr. it. di Antonio Maddalena in *I presocratici*, Bari 1967, vol. 1°, p. 460].

12

Ed. Röth, *Geschichte unserer abendländischen Philosophie*, Bd. 2, *Die ältesten ionischen Denker und Pythagoras*, Mannheim 1858, pp. 857-860.

13

Nei *Monumenti antichi inediti* posseduti da Raffaele Barone, Napoli 1852.

14

Proclus in *Tim.* p. 61 c.

15

Diog. Laert. 8,1,13 [N.G.W].

16

Liv. 22, 52, 7 [N.G.W].

17

Aristot. *Metaph.* 3, 5, 22 p. 1010 a 25 segg. [N.G.W].

18

Nella «Archäolog. Zeitung» di Gerhard, 1, novembre 1843.

19

Eurip. *Electra* 743 segg. [N.G.W.].

20

*Orph. fr.* 229 Kern [N.G.W.]. [Tr. it. in *Orfici. Frammenti*, cur. Graziano Arrighetti, Torino 1959, p. 105].

1

Plato, *Timaeus*, p. 68 d, 90 d.

2

Iamblich. *vit. Pyth.* 82 [N.G.W.]. [Tr. it.: Giamblico, *La vita pitagorica*, cur. Luciano Montoneri, Bari 1984, p. 42].

3

*vit. Apollon.* 3,34 [N.G.W.]. [Tr. it.: Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, cur. Dario Del Corno, Milano 1978, pp. 167-168].

4

[feccia delle cose divine]. Cfr. Macrobi. *in somn. Scip.* 1, 12, 15 [N.G.W.]. [Tr. it.: Macrobio, *Commento al Somnium Scipionis*, Libro I, cur. Mario Regali, Pisa 1983, pp. 124-125].

5

Χρυσᾶ ἔπη [Versi aurei] 70 segg. in Mullach, *Fragm. philos. Graec.* 1, 199 [N.G.W.]. [Tr. it.: Pseudo Pitagora, *I versi aurei*, cur. G. Pesenti, Lanciano 1913, p. 35].

6

Iamblich. *vit. Pyth.* 146, 151 [N.G.W.]. [Tr. it. cit., pp. 75 segg.].

7

[Tr. it.: Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, cur. Giovanni Pradella, Milano 1974, oppure id., cur. Laura Simonini, Milano 1986 (con testo a fronte)].

8

[Tr. it. parziale: Porfirio, *Questioni omeriche (libro primo)*, cur. Angelo Raffaele Sodano, Napoli 1973].

9

Ἐπίτομος διήγησις εἰς τὰς καθ' Ὅμηρον πλάνας τοῦ Ὀδυσσέως, μετὰ τινος θεωρίας ἡθικωτέρας φιλοπονηθεῖσα [Illustrazione compendiosa e laboriosa delle peregrinazioni dell'Odisseo omerico, assieme ad una interpretazione moralizzata di esse].

10

ἐξ ὕδατος ψυχὴ [dall'acqua nasce l'anima], secondo Orfeo ed Eraclito: *Orph. fr.* 19 Hermann [= *fr.* 226 Kern = *Heraclit. fr.* 36 Diels, N.G.W.]. [Cfr. *Orfici. Frammenti*, cit., pp. 104-105; *Presocratici*, cit., vol.1°, p. 204].

11

*Fragm. Orphica* 18; *inedita* 33. 34 Hermann [= 149.206.234; 257.261 Kern, N.G.W.]

12

Nella *Metafisica* [11, 8 p. 1074 b segg.].

13

Plato, *Tim.* p. 42 e [N.G.W].

1

*Orph. fr.* 165 Kern [N.G.W.].

2

Pp. 221 segg. [Tr. it. cit., pp. 396 segg.].

3

*I septem discrimina vocum*, che Orfeo in Virgilio [*Aen.* 6, 646] canta, con l'accompagnamento della lira, al coro dei beati.

4

*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel 1859, p. 290 nota 1. [Tr. it. cit., p. 496 nota 21].

5

Mommsen nella *Storia di Roma* [varie traduzioni it.].

6

Secondo Apollonio Rodio nel terzo libro delle *Argonautiche* [vv.132 segg.]. [Tr. it.: Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, cur. Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano 1986; o, tra le vecchie traduzioni poetiche, quella di Felice Bellotti: *Gli Argonauti*, Firenze 1873].

7

*de Antro Nympharum*.

8

*Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861, p. 313. [Tr. it.: Bachofen, *Il matriarcato*, cur. Furio Jesi e Giulio Schiavoni, vol. 2°, Torino 1988, p. 751].

9

Spreti, *De amplitudine urbis Ravennae*, Ravenna 1793, t. I n. 225.

10

G. Labus, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1839, 2, 166 [N.G.W.].

11

*Monumenti inediti*, t. II, Roma 1821, n. 91 e 187.

12

*Argon.* 3,132 segg. [N.G.W.].

13

Riprodotta nel *Matriarcato*, cit., tav. 6.

14

Hermann fr. 45 [= fr. 229 Kern, N.G.W.].

15

W. Tischbein, *Collection of Engravings from Ancient Vases now in possession of Sir W. Hamilton*, Napoli 1791-1795, 4, tav. 13. Hancarville, *Vases Hamilton* [= *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, N.G.W.], t. 3, Paris 1787, tavv. 53, 71.

16

*Indicazione dei principali monumenti antichi del Reale Museo Estense del Cataio*, Modena 1842, p. 119 n. 43.

17

Raoul-Rochette, *Monumens inédits*, I, Paris 1833, tav. 44.

18

A un monumento funerario appartiene anche il rilievo citato da Winckelmann, *Mon. in.*, cit., n. 194; cfr. la riproduzione completa di Santi Bartoli negli *Antichi sepolcri*, tav. 48.

19

D. Valeriani e F. Inghirami, *Etrusco Museo Chiusino*, Fiesole 1832.

20

Herodot. 4, 33 [N.G.W.].

21

In Raoul-Rochette, *Monumens inédits*, tav. 45.

22

Apollon. Rhod. 3, 135 [N.G.W.].

23

*altisonum caeli clipeum* [«altisonante scudo del cielo»: cfr. Ennio, *Frammenti tragici (Ifigenia)*, in *Poeti latini arcaici*, cur. Antonio Traglia, vol. 1°, Torino 1986, pp. 316-317, N.d.C.]; per gli orfici χάλκειος οὐρανός [«bronzeo cielo»] [fr. 245,17 Kern].

24

in *Timaeum*, p. 163.

25

Nel terzo libro delle *Enneadi* [meglio 4,3,11: N.G.W.].

26

Tischbein, *Vases Hamilton*, cit., t. I, tavv. 38, 47.

27

Pausan. 8, 37, 7.

28

In Millingen, *Ancient unedited monuments*, I, London 1822, tav. 13.

29

In Plinius, *Nat. hist.* 36, 131.

30

Cfr. *ad Marciam*, 24, 5. [«Di tuo figlio, è svanita soltanto l'immagine, o per dir meglio un'effigie di lui tutt'altro che somigliantissima: lui personalmente è eterno, e si trova ora in una condizione migliore, liberato da ogni peso estraneo e restituito a se stesso. Tutte queste cose corporee di cui tu ci vedi tutto all'intorno rivestiti, — dico le ossa, i muscoli, la pelle che ci copre, il viso, le mani che ci servono, e quanto altro ci avvolge — sono per le anime nostre legami e tenebre!», tr. di Raffaello Del Re in Seneca, *Operette morali*, vol. 3°, Bologna 1971, p. 77, N.d.C.].

31

Cfr. Du Ménil, *De l'usage non interrompu jusqu'à nos jours des tablettes en cire*, 1861, p. 47.

32

Secondo Macrob. *in somn. Scipionis*, I, 21, 24 segg. [Tr. it. cit., p. 201].

33

Santi Bartoli, *Antichi sepolcri*, tav. 22.

34

Millin, *Voyage au Midi de la France*, I, Paris 1807, p. 404.

35

Plato, *Tim.*, p. 42 d.

36

Plato, *Tim.*, p. 37 d. 38 c. [N.G.W.].

37

*de astrologia* [meglio *de saltatione*, N.G.W.], c. 7. [Tr. it. di Luigi Settembrini in Luciano, *Opere*, 3 voll., Firenze 1861-1862, vol. 2°, pp. 174 segg.].

38

*Fragm. Orph. inedita* 3 Hermann [cfr. Kern al fr. 78, N.G.W.].

39

*Quaest. conviv.* 9, 14, 4.

40

Secondo Euripide, *Hel.* 169, e Igino, *fab.* 141.

41

*Quaest. conviv.* 9,14,5 [N.G.W].

42

Cfr. Ed. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Berlin 1844 segg., t. I, tav. 28.

43

Nel *Simbolismo funerario*, cit. [N.G.W].

44

*De scala symbolo* [Göttinger Programm], 1863.

45

*Orph. fr.* 245, 2 Kern [N.G.W.].

46

J.J. Ampère, *Les Tombeaux des Romains* [= *L'Histoire romaine à Rome*, 4, Paris 1864, cap. 14 passim, N.G.W.].

47

A. Laborde, *Collection des vases grecs de Mr. le comte de Lamberg*, Paris 1813-1824, t. I, p. 84.

48

Un esempio è offerto da Panofka, *Terrakotten des Kgl. Museums zu Berlin*, 1842, tav. 62,3.

49

[Cfr. Bachofen, *Die Grundlagen des römischen Staatsrechts* (è un capitolo della *Geschichte der Römer* che iniziò a scrivere con Gerlach), in Bachofen, *Ges. Werke*, vol. 1°, Basel 1943, pp. 295 segg.: «I senatori patrizi continuarono sempre a portare ai piedi l'antico ornamento dei re alban, con la mezza luna sulla parte superiore della calzatura. Lo facevano per distinguersi dai colleghi plebei e per rendere visibile la loro discendenza dai primi cento *patres* di Romolo. Erano essi, infatti, i portatori della consacrazione romulea... Mediante la cooptazione, la promessa fatta al fondatore della città fu mantenuta finché durò il ricordo della religione originaria. Difficilmente nella storia di tutti i popoli si può incontrare un fenomeno più grandioso di questo nesso, mai interrotto per un millennio, tra lo stato, il suo primo fondatore ed il mondo invisibile. Vi si esprime una certezza dell'eternità quale non è mai stata nella coscienza di nessun popolo... Adesso, origine e carattere del patriziato romano non sono più un mistero per noi. Entrambi sono di natura religiosa, come ogni cosa nello stato romano antico. La consacrazione dei primi *patres* per cooptazione da parte del fondatore della città, del rappresentante di Giove, continua nella loro progenie. Sul patriziato romano poggia la



promessa celeste. Ad esso sono affidati gli auspici... », N.d.C.].

50

*Le antiche lucerne*, Roma 1691, parte seconda, tav. 12.

51

I.B. Biot, «Annali dell'Institut.» 19,1847.

52

Parte seconda, tav. 16.

53

H. Brunn, «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica», 30, 1858.

54

2, 36.

55

Apollon. Rhod. 4, 1616.

56

*de dea Syria* 34 [N.G.W.].

57

Gehard, *Auserlesene Vasenbilder*, cit., I, p. 200, nota 61.

58

È proverbiale ὁ Ἐνδυμίωνος ὕπνος [il sonno di Endimione].

59

Cfr. Tischbein, *Vases Hamilton*, cit., t. I, tav. 12.

60

c. 19.

61

Pausanias 2, 21, 5.

62

Secondo la riproduzione di L. de Laborde, *Journey through Arabia Petraea*, London 1838, tav. a p. 174. Cfr. Du-bois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques*, Paris 1808-1810, t. 2, tav. 50.

63

In Gerhard, *Auserlesene griechische vasenbilder*, 3, tav. 207. [Amaside è un ceramista attico, N.d.C.].

64

Cfr. *Mutterrecht* par. 60 [N.G.W.]. [Tr. it. cit., vol. 1°, pp. 283 segg.].

65

Le immagini in O.M. Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, Berlin 1837, tav. 56, Gerhard, *Vases étrusques et campaniens*, tav. 8, sono particolarmente istruttive.

66

*Die Phönizier*, I, Bonn 1841, pp. 406 segg. [N.G.W.].

67

Secondo Laurentius Lydus *de mensibus*.

68

Stackelberg, cit., tav. 70.

69

Op. cit., tav. 56.

70

*Fragm. Orphica* 19 Herm. [= 227 Kern, N.G.W.].

71

*de Iside* 76 pp. 382 segg. [N.G.W.]. [Tr. it. in Plutarco, *Diatriba isiaca e dialoghi delfici*, cur. Vincenzo Cilento, Firenze 1962, pp. 137 segg.].

72

*Quaest. conviv.* 9, 14, 7 p. 746 c [N.G.W.].

73

Sepolcro dei Nasoni, S. Bartoli [*Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum delineatae et expressae a Petro Sancti Bartholi et Francisco eius filio, descriptae vero et illustratae a Iohanne Petro Bellorio et Michaelae Angelo Causseo*, Roma 1738], tav. 20.

74

Dubois-Maisonneuve, cit., 2, 59.

75

Tra le immagini vascolari, basti citare quella della collezione Lamberg, t. 2, tav. 37.

76

O. Jahn, *Frauen mit und auf Schwänen*, nei «Denkmälern und Forschungen» [= «Archäologische Zeitung»] di Gerhard, 16, 1858.

77

*Sat.* 6, 11 [è il «pavon pittagoreo» della traduzione di Vincenzo Monti].

78

*de civ.* Dei 21, 4.

79

*de natura anim.* 11, 33.

80

Santi Bartoli, *Antichi sepolcri*, cit., tav. 11. 13.

81

In Santi Bartoli, *Lucerne antiche*, cit., parte seconda, tav. 44.

82

*de Abstinencia*, 4,16 p. 254.

83

Moneta di Elide nel *Cabinet* parigino.

84

Pittura funeraria etrusca in Noël Des Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques*, Paris 1862-64, t. 3, tav. 3.

85

Su una gemma in Duchalais, *Apollon Sauroctone*, foglio illustrato della «Revue archéologique», 6 maggio 1849.

86

Quest'ultima, ad esempio, sull'ara funeraria di C. Telegennius Optatus, a Firenze; la prima su quella di Grattia Tertia nel Museo Chiaramonti.

87

Martial. 14, 172 [N.G.W.]. [È il *Sauroctonos Corinthius*, che nella traduzione di Pio Magenta (Venezia 1842) suona così: «Lascia, fanciul malizioso, in vita / Questa lucerta che ti striscia innante: / Essa morir desìa fra le tue dita», N.d.C.].

88

*Consol. adApoll.* 12 p. 107 e [N.G.W.].

89

Cfr. *Das lykische Volk*, Freiburg im Breisgau 1862. [Tr. it.: Bachofen, *Il popolo licio*, cur. E. Giovannetti, Firenze 1944; è la prima traduzione italiana di un'opera di Bachofen].

90

Lamberg, cit., t. 2 tav. 33; Dubois-Maisonneuve, cit., t. 2 tav. 34.

91

Liv. 5, 23, 5 segg.

92

Come in Dubois-Maisonneuve, cit., 2, 37.

93

Cfr. la fine del quarto libro dell'*Eneide*.

94

Dubois-Maisonneuve, cit., 1, 62, e anche 2, 37. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, cit., tav. 82, e specialmente 83; per quest'ultima l'interpretazione proposta dal curatore è inaccettabile.

95

F.G. Welcker, *Sylloge epigr. Graec.*, Bonn 1828, pp. 29 segg. Welcker, *Alte Denkmäler* 2, Göttingen 1850, pp. 292 segg.

96

Laborde, cit., 2, 4.

97

O. Jahn, «Annali dell'Institut.» 19, 1847, pp. 306 segg.

98

Lucian. *de astrologia* c. 10. [Cfr. la trad. di Luigi Settembrini in Luciano, *Opere*, cit., vol. 2°, pp. 211-212: «I Greci né dagli Etiopi né dagli Egizi appresero l'astrologia: ma Orfeo di Eagro e di Calliope fu il primo che ragionò loro di queste cose, non apertamente, né divulgò quest'arte, ma la chiuse negl'incantesimi e nella religione, come era suo umore. Avendo composta la lira, celebrava orgie, e cantava inni sacri: e la lira essendo di sette corde simboleggiava l'armonia dei sette pianeti. Queste cose investigando Orfeo, ed a queste ripensando, tutto diletta, tutto vinceva. Non guardava egli alla lira che aveva in mano, né si curava d'altra musica, ma la gran lira d'Orfeo era questa. Ed i Greci per questa cagione onorandola, le assegnarono un posto in cielo, ed un gruppo di stelle si chiamano la lira di Orfeo», N.d.C.].

99

de rep. 10 p. 611 d [N.G.W].

100

vit. Pyth. 157 [N.G.W].

101

Sull'argomento cfr. *fr. Orph. inedit.* I Herm. [= test. 171 p. 51 Kern, N.G.W.].

102

Paragrafi 109-111.

103

*de mysteriis* 5, 15 p. 219 Parthey.

104

Nel diciannovesimo libro.

105

*Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., paragrafi 14-17.

106

Così Plutarco in *de E apud Delphos*, c. 9 . *Mutterrecht*, cit., p. 240. [Tr. it. cit., vol. 2°, pp. 616 segg.].

107

cfr. Aeschyl. *Eum.* 866 [N.G.W.]. [Nella classica traduzione di Felice Bellotti: «... i cittadini miei / non aizzar, come pugnaci galli, / l'un ver l'altro a civile orrido marte», N.d.C.].

108

Cfr. *Il matriarcato* [N.G.W.]. [Tr. it. cit., pp. 738 segg.].

109

Dubois-Maisonneuve, *Peintures*, cit., I, tav. 9, e Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, cit., tav. 56.

110

3,19,6 [N.G.W.].

111

Meglio: Xenophon, *Sympos.*, 9,2 2 [N.G.W.].

112

7, 7 p.1340 a 36 [N.G.W.].

113

*Sat.* 1, 18, 8 [N.G.W. [Tr. it. cit., p. 269].

114

Pausan. 1, 31,4 4 [N.G.W.].

115

Pausan. 1, 2, 5 [N.G.W.].

116

*Mutterrecht* p. 264 [= tr. it. cit., pp. 660 segg.].

117

Secondo Nonno (40, 415).

118

Gerhard,, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, cit., tav. 67.

119

*Imagines*, 2, 27.

120

*Mutterrecht*, p. 241 [= tr. it. cit., vol. 2°, p. 617].

121

Vedi la descrizione in Lucianus, *Dialogi marini*, 15.

122

E. Petersen, «Annali dell'Institut.» 32, 1860, pp. 396 segg.

123

Dubois-Maisonneuve, cit., I, tav. 14.

124

Raoul-Rochette, *Monumens inédits*, cit., pp. 44-46.

125

Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, Milano 1818 segg., 5, tav. 20.

126

Philostrat. Heroic. c.19.

127

*Musée de sculpture antique et moderne*, Paris 1841-1851, 2, tav. 208, n. 195.

128

«Monumenti inediti dell'Institut.» 6, Roma 1857, tav. 26.

129

Plut. *sept. sap. conv.* 20 p. 163 c. [N.G.W.].

130

*Museo Pio-Clementino*, cit., 6, tav. 5.

131

Cfr. Theod. Panofka, *Antiques du cabinet du comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris 1834, tav. 39.

132

[A Cnido c'era un santuario di Afrodite Euplea (che concede una buona navigazione). Paus. 1, 1, 3. Cfr. Pausania, *Viaggio in Grecia*, cur. Salvatore Rizzo, Libro primo, Milano 1991, pp. 71 e 372, N.d.C.].

133

*pera et dies*, 170 segg.

134

*Odyssea*, 4, 561 segg.

135

Nella seconda ode olimpica [71 segg.].

136

Vv.1334 segg. [N.G.W.].

137

Fr. Orph. 17 Herm. [= 34 Kern, N.G.W.].

138

In Dubois-Maisonneuve, cit., 1, 3. [Astea è un ceramista di Pesto, N.d.C.].

139

Riprodotta in Raoul-Rochette, *Monumens inédits*, cit., tav. 7.

140

Origenes *contra Celsum*, 7,28.

141

Fr. 87 Schröder = 78 Bowra [N.G.W.]. [Qui nella traduzione di Ettore Romagnoli].

142

In Laborde, cit., 1, tav. 41.

143

Nel sesto libro *dell'Eneide*.

144

In *Aen.* 5, 735; 6,640.

145

In Laurentius Lydus *de mensibus* 4,2.

146

Bachofen, *Der Bär in den Religionen des Altertums*, Basel 1863, pp. 20 segg.

147

Par. 150 e segg., con le ulteriori osservazioni di Kopp e quelle di Buonarroti (*Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, Roma 1698, p. 44). [Cfr. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii, liber secundus*, tr. it. e cura di Luciano Lenaz, Padova 1975, pp. 151 segg., N.d.C.].

148

Sul vaso apulo illustrato da Minervini.

149

Gerhard, *Vasenbilder*, cit., tav. 9.

150

Lampada della mia collezione.

151

Su un sarcofago al Louvre.

152

Sulla coppa in Gerhard tav. 8.

153

Stackelberg, cit., tav. 50.

154

Gerhard, cit., tav.109.

155

Op. cit., tav. 49.

156

In Christie, *A Disquisition upon Etruscan Vases*, London 1806, tav. 44.

157

*Hymn. Orphic. in Nereidas* [24]. [«Ché voi prima insegnaste colla madre / Calliope e re Apollo di Persefone / I sacri riti e dell'augusto Bacco», tr. it. in *Gli inni orfici*, a cura di Enrico Ottino, Torino 1855, p. 74, N.d.C.].

158

*Heroic*. 14 p. 325 K. [N.G.W.].

159

*Ol*. 2.

160

Pausan. 8,31,2.

161

*Mutterrecht* p. 222 b. [Tr. it. cit., vol. 2°, p. 581].

162

Ad es. Gerhard, cit., tav. 178.

163

Il.18,141 [N.G.W.]. [È il «marino genitor canuto» delle Nereidi nella traduzione di Vincenzo Monti].

164

Pausan. 3,21,9 [N.G.W.].

165

*Theog*. 732 [N.G.W.].

166

Pausan. 3,25,4.7. [N.G.W.].

167

Gerhard, cit., tav. 12.

168



Laborde, cit., 1, 25. 26. Gerhard, cit., tav. 11.

169

Laborde, cit., 2, 47.

170

Cfr. Ovid. *Fast.* 3, 342 [N.G.W.]. [Tr. it. Ovidio, *I fasti*, cur. Ferruccio Bernini, Bologna 1968, p. 123].

171

Tav. 65.

172

Supplément 3.

173

*Berliner Terrakotten*, cit., tav. 18, e *Museo Chiusino*, cit., 1, tav. 11.

174

*Quaest. conv.* 5, 3.

175

*Mutterrecht* [tr. it. *Il Matriarcato*, cit.], par. 111.

176

Gerhard, cit., tav. 47.

177

Laborde, cit., 1, tav. 77.

178

*Orph. fr.* 33 Kern [N.G.W.].

179

Secondo Clemens Romanus, *Homil.* 6, 2.

180

*Fr. Orphic.* 22 Herm. [= 37 Kern, N.G.W.].

181

*Fr. Orphic.* 8 Herm. [= 114 Kern, N.G.W.].

182

Onomacrito in Pausania 8, 37, 5.

183

*Theog.* 133 segg. [N.G.W.].

184

*Fr. Orphic.* 8 Herm., v. 34 [= 135, 1 Kern, N.G.W.].

185

*Fr. Orphic.* 42 Herm. [= 141 Kern, N.G.W.].

186

[*Orph. fr.* 130.142 Kern, N.G.W.].

187

Ps. Plato, *Axiochus* 371 c d (N.G.W.). [Tr. it. di Giovanna Sillitti, *Assioco*, in Platone, *Opere*, 2 voll., Bari 1966, vol. 2°, p. 1196].

188

*Illustrazione di un antico vaso di Ruvo*. Memoria presentata all'Accademia Pontaniana.

189

Cfr. O.M. Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, Berlin 1837, tav. 29.

190

Hermann 40 [= 225 Kern, N.G.W.].

191

*Ol.* 2, [N.G.W].

192

Tischbein, cit., 1,33.

193

Ὀλβία Moῖραι [Moire beate] nelle *Rane* di Aristofane, 452 segg.

194

*hymn. Orph.* 40.

195

Collezione Lamberg in Laborde, cit., 1, tav. 65.

196

Dione invece di Nomesis, Aionoe invece di Dinonoe sono errati.

197

O. Jahn, *Vasenbilder*, Hamburg 1839,3, pp.13 segg.

198

Nella seconda Georgica.

199

*Hymn. Orph.* 40, 19.

200

*Gräbersymbolik*, p. 33, nota 1 [= tr. it. cit., p. 125, nota 38].

201

Pausan. 1,2,5; cfr. 8,39,6 [N.G.W.].

202

Dubois-Maisonneuve, cit., 2, tav. 65.

203

Op. cit., 2, 47.

204

Gerhard, cit., tav. 57.

205

Ad es. *Museo Pio-Clementino*, cit., 5, tav.13.

206

Plato, *de re publica*, p. 363 c. [Qui nella tr. it. di Francesco Gabrieli, in Platone. *Repubblica*, Milano 1981, vol. 1°, pp. 49-50].

207

Gerhard, cit., tav. 60. 108.142. G. Zoega, *Li bassirilievi di Roma*, Roma 1808. 2, 71. 72.

208

Tav. 56.

209

1, tav. 64.

210

*Fr. Orphic. ined.* 1 Herm. [= test. 171 p. 51 Kern, N.G.W.].

211

*Fr. Orphic.* 55 Herm. [= 40 Kern, N.G.W.].

212

1, tav. 58.

213

*Museo Pio-Clementino*, cit.. 5,8. Dubois-Maisonneuve, cit.,1, tav. 37. 38.

214

Raoul-Rochette, *Mon. inédits*, cit., tav. 49 A.

215

Dubois-Maisonneuve, cit., 2,76.

216

Dubois Maisonneuve, cit., 1,36. Gerhard, tav. 142.

217

J. De Witte, *De quelques antiquités rapportées de Grèce par F. Lenormant*: «Gazette de Beaux-arts» 21,1866, p.118. F. Lenormant, *Monographie de la Voie sacrée éleusinienne*, Paris 1864, 1, p. 86.

218

*Aen.* 6,142 segg. [N.G.W.].

219

Fr. 95 Boeckh [= 130 Schröder, N.G.W.].

220

Cfr. le immagini in A. de Jorio, *Scheletri cumani*, Napoli 1810.

221

Lucianus, *de Saltatione*, c. 70.

222

*Odyssea* 10,80 segg.

223

Pausan. 9,22,1 [N.G.W.].

224

I. Millingen, *Peintures antiques de Vases grecs de la collection de Sir John Coghill*, Roma 1817, tav. 10. 22.

225

Theocrit. *Idyll.* 7, 43. 44. 128.

226

Cfr. Arnob. 5, 25.

227

Lucian. *de Syria dea*, c. 41.

228

Gerhard.. cit.. tav. 238.

229

Op. cit., tav. 115.

230

Theocrit. *Idyll.* 20.

231

Lucian. *de Saltatione*, c. 79.

232

Eur., *Bacch.* 74 [N.G.W.]. [Nella traduzione di Felice Bellotti: «Oh beato chi pio de' numi intende / Gli alti misterii, e pura / Vita vivendo, l'anima / Di sacro zel ne' sacri riti accende, / Su ne' monti baccando; e l'orgie ha cura / Pur di Cibele celebrar, gran madre; / E squassa il tirso, e d'ellera / Cingesi il crine, e Bacco onora e cole. / All'opra, all'opra, o voi Baccanti amiche...»].

233

*de mensibus* 4, 26 p. 183 R; cfr. 4, 21 p. 177.

234

[Tr. it. da Giacomo Zanella, *Versioni poetiche*, cur. Ettore Romagnoli, 2 voll., Firenze 1921, vol. 1°, pp.163-164, N.d.C.].

235

Plut. *de facie* 28 p. 943 b. *Mutterrecht* par. 29 [N.G.W.]. [Tr. it. cit., vol. 1°, pp. 152 segg.].

236

Bachofen, *La lupa romana su' monumenti sepolcrali dell'Impero*, Annali dell'Institut., 1867-69 [N.G.W.]. [L'opera è stata ristampata di recente a cura di Renato Del Ponte, Scandiano 1991].

237

Cfr. Pausanias 2,26,4.

238

*de civitate Dei*, 20, 21.

239

Cfr. Stobaeus, *florilegium* 79,13, vol. 3°, p. 83 Meineke.

240

A. Bertrand, «Revue archéologique», 1863, 2, p. 524.

241

Cfr. Bachofen, *Die Sage von Tanaquil* [= *Ges. Werke*, Bd. 6], Basel 1951, pp. 327 segg. [N.G.W.]. [Vi si trova l'interpretazione bachofeniana del *Manius, progenies terrae* della *Sat.* VI del volterrano Persio, N.d.C.].

242

Ed. Gerhard, *Über das Metroon zu Athen*: «Abh. Preuss. Akad.» 1849, tav. 4.

243

Scipione Maffei, *Museum Veronense*, Verona 1749, p. 59 n. 1 [= *CIG* 3386, N.G.W.].

244

Laurent. Lyd. *de mensibus* 4, 29 p. 188 Röther.

245

Ed. Gerhard, *Eleus. Bilderkreis II* [= «Abh. Preuss. Akad.» 1863, N.G.W.], nota 220, tav. 5.

246

*puerili aetate*: Macrob. *Saturn.* 1,18, 9. [Tr. it. cit., p. 269].

247

*Fragm. Orph. ined.* 10 Herm. [= 207 Kern, N.G.W.].

248

*Musée Pourtalès*, cit., tav. 28. Cfr. Gerhard, *Antike Bildwerke*, Stuttgart-Tübingen 1828 segg., tav. 96,1-4. Stackelberg, *Gräber*, cit., tav. 49-52.

249

Stackelberg, cit., tav. 21. *Musée Pourtalès*, cit., tav. 27. Millin, *Peintures de vases antiques*, Paris 1808, 2, 13.

250

F.G. Welcker, *Alte Denkmäler*, t. 4, Göttingen 1861, *Appendice*, tav. 1.

251

F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig-Darmstadt 1836 segg., t. 4, fig. 5. Clarac, *Musée de sculpture*, cit., n. 425. A.L. Millin, *Mythologische Gallerie*, Berlin 1836, n. 232. K.O. Müller-F. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, Göttingen 1835 segg., 2, tav. 34 e 35.

252

Plutarchus *de Iside* c. 35.

253

Nelle illustrazioni alla *Symbolik und Mythologie* di Creuzer, cit., tav. 57,1.

254

*Das lykische Volk*, cit., p. 80, nota 5.

255

Cfr. E.Q. Visconti, *Monumenti scelti borghesiani*, Milano 1837, tav. 33.

256

Bronzo funerario vulcente nel *Musée Portalès*, cit., tav. 40.

257

Lampada della mia collezione.

258

E. Petersen, «Annali dell'Institut.» 32, 1860, pp. 404-409. Stackelberg, *Gräber*, cit., tav. 17.

259

Gerhard, cit., tav. 183.

260

J.J. de Witte, *Catalogue de la Collection Castellani*, Paris 1866, n.163. 261.

261

Santi Bartoli, *Admiranda Romanarum antiquitatum*, Roma 1693, tav. 48.

262

Laborde, cit., 2, tav. 46. Stackelberg, cit., tav. 46. 73. De Witte nella «Gazette des Beaux-arts», 21, 1866, p. 119.

263

Il bimbo che estrae la spina, ad esempio, si trova come terracotta di un sepolcro di Salisburgo.

264

Riprodotta nella tav. F del *Simbolismo funerario*, cit. [N.G.W.].

265

M. Fossati, «Bullettino dell'Institut.», 1829, p. 110.

266

Gerhard, cit., tav. 56.

267

Op. cit., tav. 55.

268

*Hymn. Orphic.* 53. [*Liknites* è il vaglio (la *mystica vannus* di Virgilio, *Georg.* 1, 166), ed è anche un appellativo di Dioniso (cui si reca il vaglio), N.d.C.].

269

Plut. *de Iside* 34-35.

270

Cfr. la gemma nei *Denkmäler* di Müller, cit. 2, n. 628.

271

[Sul nome di *Enorches* cfr. l'articolo di E. Braun *Enorches e Daita*, in «Annali dell'Istituto», vol. 22, 1850, citato da Bachofen nel suo *Simbolismo funerario*, N.d.C.].

272

Cfr. il rilievo cretese in Müller, op. cit., 2, n. 896.

273

*Mutterrecht*, tav. 6, p. 422.

274

*Lucerne antiche*, cit., parte prima, tav. 34, e in altre raffigurazioni ancora inedite.

275

A. Fabbroni, *Della farfalla simbolo egiziano*, Firenze 1783.

276

Laborde, cit., 1, 41.

277

Cito da I. Spon, *Recherches curieuses d'antiquité*, Lyon 1683, tav. 5, dove la riproduzione è molto imprecisa.

278

Visconti, *Museo Pio-Clementino*, cit., 4, tav. 25 c; Visconti, *Opere varie*, Milano 1827-1837, 1, tav. 8.

279

Müller, *Denkmäler*, cit., 2, tav. 53.

280

Laborde, cit., suppl. 3.

281

Gerhard, cit., tav. 39.

282

Müller-Wieseler, *Alte Denkmäler*, cit., 2, pp. 331-333.

283

Philostrat. *vita Apollonii* 4, 16. [Tr. it. cit., pp. 190 segg.].

284

*Fr. Orph.* 55 Herm. [= 40 Kern, N.G.W.].

285

J.B.D. Cochet, *Archéologie céramique et sépulcrale*, Paris 1860, p. 19.

286

[Tr. it. di Giuseppe Monti in Seneca, *Lettere a Lucilio*, 2 voll., 10 ed. Milano 1993, vol. 2°, pp. 869-871].

287

[Dell'*Inno a Cerere* di Omero ricordiamo le due splendide versioni italiane del periodo neoclassico, quella di Ippolito Pindemonte e quella di Luigi Lamberti: quest'ultima, che fu preferita dallo Zanella per la sua antologia dei *Poeti greci minori tradotti* (Firenze 1869), è stata recentemente ristampata in Lamberti, *Poesie di greci scrittori*, S. Mauro Torinese 1990, N.d.C.].

288

Clemens Alex. *Protr.* 2,16.17.

289

Pausan. 8, 31, 2.

290

Diodor. 5, 3, 4.



291

Clemens Alex. *Admonit. ad gent.* [= *Protr.* 2, 19, 3 N.G.W.] p. 16.  
Cfr. Pausan. 8, 37, 7.

292

Su alcuni monumenti appare fornita di corna di mucca, dal significato lunare, e in Stackelberg, cit., tav. 57, con il disco della luna.

293

Clemens Alex. *Strom.* 5, 7, 43 p. 671. Questo spiega l'immagine in Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, cit., tav. 113.

294

Pausan. 1, 38, 6. E. Gerhard, *Über den Bilderkreis von Eleusis*, 1 [= «Abh. Preuss. Akad.» 1862, 284, N.G.W.], nota 84.

295

*Hymn. Orph.* 2.

296

Gerhard, *Antike Bildwerke*, cit., tav. 93.

297

Pausan. 8,31,2 [N.G.W].

298

Gerhard, *Bilderkreis von Eleusis*, 1, cit., nota 89.

299

Clemens Alex. *Protr.* 2,17.

300

Arnob. 5, 28. Athenaeus 14, 647.

301

Raffigurazione sulla porta del sepolcro.

302

*Thesmoph.* 295 segg. [N.G.W.].

303

*Hymn. Orph.* 50,6 [N.G.W.].

304

Strabo 10 p. 468.

305

Pausan. 8, 31, 3.

306

Pausan. 6, 20, 2 [N.G.W.].

307

Come assistente di Demetra in Pindaro, *Isthm.* 7, 3.

308

Si confronti la preghiera in Aristofane con l'iscrizione eleusina [= IG 1, 5, N.G.W.] in Gerhard, *Eleusis*, cit., 1, nota 80.

309

*Hymn. Orph.* 41, 5-7. Phot. Στήνια [Stenie, feste in onore di Demetra, N.d.C.].

310

Pausan. 1, 2, 4. Aristoph. *Ranae* 377 segg.

311

Vaso di Kertsch.

312

Secondo Proclus in *Timaeum* p. 370 [meglio p. 57 d, N.G.W.].

313

Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, cit., tav. 39.

314

Pausani. 7, 25, 9.

315

Pausan. 2, 11, 3.

316

Gerhard, cit., tav. 69.

317

Arrian. *exped. Alex.* 2, 16. Cicero, *de nat. deor.* 2, 62.

318

Lucian., *de Saltatione*, c. 39.

319

Clemens Alex., *Protr.*, p. 15 Potter. Nonnus, *Dionys.* 6, 174 segg.

320

*Hymn. Orph.* 53.

321

Laborde, cit., 1, tav. 64.

322

Gerhard, cit., tav. 17.

323

Op. cit., tav. 54.

324

Op. cit., tav. 151.

325

Come quella della tav. 42, e di Laborde, cit., 2, tav. 46.

326

P.O. Brøndsted, *A brief description of 32 ancient vases lately found by Mr. Campanari*, London 1832, n. 29.

327

L. Stephani, «Annali dell'Institut.», 32, 1860, pp. 302 segg., sui «Monumenti inediti pubbl. dall'Istituto», vol. 6, Roma 1857 segg., tav. 42.

328

Gerhard, cit., tav. 72.

329

«Annali dell'Institut.», 19, 1847, tav. F.

330

De Witte, «Gazette des Beaux-arts», 21, 1866, p. 111.

331

Müller, *Denkmäler*, cit., n. 855.

332

Sul vaso già di Pourtalès.

333

F. Lenormant-J.J. de Witte, *Elite des monuments céramographiques*, Paris 1844 segg., 3, 49.

334

Gerhard, *Eleusis*, cit., 3, tav. 3.

335

Müller, *Denkmäler*, cit., 2, n. 117.

336

*Bacch.* 72 segg. [N.G.W.].

337

*de cupiditate divitiarum* 8 p. 527 d [N.G.W.].

338

[Cfr. *Il simbolismo funerario*, cit., p. 132, N.d.C.].

339

*Fr. Orph.* 16 Herm. [= 52 Kern, N.G.W.].

340

Resa nota da Stephani nel *Compte-rendu de la Commission Impériale archéologique pour l'année 1862* e da Gerhard, *Eleusis*, cit., 3, tav. 3, pp. 378 segg.

341

Sophocles, *Antig.* 1147. Aristophanes, *Ranae* 343. Vaso di Kertsch.

342

*Das Lykische Volk*, cit., pp. 59 segg.

343

Gerhard, cit., tav. 39.

344

Op. cit., tav. 76.

345

Op. cit., tav. 34.

346

Gerhard, cit., tav. 15.

347

Op. cit., tav. 16.

348

Op. cit., tav. 17. 23. *Eleusis*, cit., 1, nota 84.

349

Op. cit., tav. 17.

350

Op. cit., tav. 16.

351

Op. cit., tav. 71. *Eleusis*, cit., 1, nota 89.

352

Pausan. 3, 19, 4.

353

9,2.

354

Gerhard, cit., tav. 131. 137. 140. 146 segg.

355

Pausan. 1, 38, 6. Gerhard, *Eleusis*, cit., 3, p. 416.

356

Laborde, cit., 2, tav. 49 n. 51. 55.

357

Tischbein, cit., 4, 16.

358

Panofka, *Musée Blacas*, cit., tav. 19.

359

Pausan. 8, 31.

360

Gerhard, *Eleusis*, cit., tav. 3.

361

Op. cit., tav. 1. 2.

362

Macrobian. *Sat.* 1, 18, 9 segg. [Tr. it. cit., p. 269].

363

[Cfr. Porph., *de abstinentia*, 4, 5, N.d.C.].

364

Cfr. Euripides, *Ion*, 1080.

365

10, 31, 11.

366

Macrobian. *Sat.* 1, 18, 18. [Tr. it. cit., p. 271].

367

Pausan. 8, 31, 4.

368

In G. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani*, Milano 1836, tav. 81.

369

Minervini, *Monumenti antichi*, cit., tav. 1.

370

Ill. n. 5 al t. 4, 1.

371

Gerhard, *Verzeichnis über den Bilderkreis von Eleusis*, 3, all. A.

372

È incerta sulla *kylix* di Brigo [ceramista attico vissuto intorno al 500 a.C., N.d.C.]; sul retro della *kelebe* di Agrigento appare Zeus tra Teti ed Eos.

373

Nonnus 48, 956.

374

*Mutterrecht* s. v. [Cfr. le voci *Madre*, *Oreste*, *Alcmeone* nell'*Indice analitico* in fondo al vol. 2 del *Matriarcato*, cit.].

375

È un simbolismo frequente, che già nel mio *Simbolismo funerario*, cit., ho segnalato come caratteristico dei monumenti bacchici, pur se scarsamente considerato. Cfr. ad es., l'immagine funeraria di Villa Pamphili, nel *Matriarcato*, cit., tav. 4. Inoltre Laborde, cit., 2, tav. 42 n. 29.

376

*Corp. Inscr. Gr.* n. 2388 [= IG 12, 5 n. 229, 6, N.G.W.].

377

*Musée Blacas*, cit., tav. 9.

378

Millingen, *Ancient unedited monuments*, London 1822, 1, tav. 16. «Monumenti inediti», 6, 1857, t. 42. Museo Gregoriano [= Musei Etrusci quod Gregorius XVI Pont. Max. in Aedibus Vaticanis constituit monumenta, Roma 1842, N.G.W.], 2, tav. 83, 2. Gerhard, op. cit., p. 240.

379

Gerhard, *Verzeichnis*, cit.

380

Come sul sarcofago di Wiltonhouse.

381

Müller, *Denkmäler*, cit., 2, n. 117.

382

Gerhard, tav. 151. Vaso di Kertsch.

383

«Buletino archeologico napoletano», 6, 1858, tav. 13.

384

«Monumenti» 6, 1857, tav. 7. Laborde 2, 3.

385

Cfr. «Monumenti» 5, 37.

386

Cfr. il mio articolo negli «Annali dell'Institut.» 33, 1861: *Sul significato de' dadi e delle mani nei sepolcri degli antichi*.

387

Ghirlanda funebre di Armento.

388

Virg. *Georg.* 4,281 segg [N.G.W.].

389

Gerhard, cit., tav. 39.

390

Op. cit., tav. 44.

391

Millin, cit., 2, tav. 39.

392

Sepolcro romano riprodotto in Creuzer, cit., 3, 3 fig. 33.

393

Rilievo di Mazzara in Müller, *Denkmäler*, cit., 2, n. 102.

394

Gerhard, «Denkmäler und Forschungen» [= «Archäologische Zeitung»]. 19, 1861, tav. 148.

395

Bartoli, *Lucerne*, cit., 3, 16. Lapide funeraria di Cornelia Eutychia al Louvre. Sarcofago a Modena con uccelli tra i covoni, e alcuni frammenti.

396

Cfr. *Il matriarcato*, cit., vol. 2°, p. 707 segg.

397

Frequente sulle lampade: Bartoli, *Lucerne*, cit., 2, 40.

398

Gerhard, cit., tav. 53.

399

Alcuni esempi negli «Annali dell'Institut.», 32, 1860, pp. 365 segg.

1

Cfr. Strabo, ad es. 17 p. 822, e Sueton. [*Caesar* 81, N.G.W.].

2

Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, cit., tav. 65.

3

*Das Lykische Volk*, cit., p. 59. Cfr. *Il matriarcato*, cit., s. v. *Mnasistratos*.

4

*nat. hist.*, 7, 188 [N.G.W.].



# Indice

Copertina

Trama

Biografia

Frontespizio

Copyright

INTRODUZIONE

VITA DI BACHOFEN

OPERE DI BACHOFEN IN LINGUA ORIGINALE

OPERE DI BACHOFEN TRADOTTE IN ITALIANO

GIUDIZI SU BACHOFEN

AVVERTENZA

INTRODUZIONE - LA NECROPOLI DI CANOSA LA TOMBA DI MEDELLA

I - ILLUSTRAZIONE DELL'IMMAGINE VASCOLARE

II - GLI ANTICHI ESEGETI: PLUTARCO, CICERONE E MACROBIO, PORFIRIO.

1 PLUTARCO. DEL VOLTO NEL DISCO DELLA LUNA

2 SOMNIUM SCIPIONIS

3 PORFIRIO. DELL'ANTRO DELLE NINFE NELL'ODISSEA

III - IMPORTANZA DEL VASO DI CANOSA PER L'ILLUSTRAZIONE DI ALTRI  
MONUMENTI FUNEBRI

INTRODUZIONE

1 DIMOSTRAZIONE DELLA STESSA DOTTRINA IN UNA SERIE DI SIMBOLI E

IMMAGINI

2 RAPPORTO DEL MONUMENTO CANOSINO CON LE RAPPRESENTAZIONI

DELL'ORFISMO DIONISIACO

IV - CONSIDERAZIONI GENERALI